

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

De geschiedenis van een jonge god.

Mythe, primordialiteit en de representatie van de archetypische adolescent en jonge man in werken uit de moderne Afrikaanse literatuur en de wereldliteratuur.

Alfred Schaffer



De geschiedenis van een jonge god.

Mythe, primordialiteit en de representatie van de archetypische adolescent en jonge man in werken uit de moderne Afrikaanse literatuur en de wereldliteratuur.

Alfred Schaffer

University of Cape Town

Thesis Presented for the Degree of
Doctor of Philosophy
in the Department of Afrikaans & Nederlands
University of Cape Town

August 2002

Declaration

I declare that this thesis is my own unaided work, both in concept and execution.
Neither the substance nor any part of the thesis has been submitted in the past,
for a degree at this, or any other university.

Alfred Schaffer

August, 2002, University of Cape Town

The history of a young god. The archetypal adolescent and young man in a mythological and primordial context, as represented in modern Afrikaans literature and world literature.

Abstract

The characters and narratives depicted in the Greek mythology are all archetypal concepts. They are depictions of the primordial and the unconscious of the human being. Characters in a literary work can be interpreted within this primordial framework. Also, a text itself, or the form that a text is presented in, is able to show signs of the archetypal and mythological narrative.

This comparative study investigates and tests the assumption that literature from different linguistic and regional backgrounds, can be brought back to the depiction of a corresponding archetypal and primordial being. A literary work of art, in the form of a novel or poem, enjoys the same universal appeal or value as a literary work from a completely different region, language or period, through its use of elements from the mythological archetype. I have chosen for the Greek mythology because of its influence in the Western art.

The mythological figure of the adolescent and young man illustrates this hypothesis. The representation is split into different sub-characters, different ids: Ganymede, Apollo, Narcissus, Hermaphrodites and Cyparissus. All conform to different aspects of the archetypal young male character. The classical theme of the adolescent and young man is presented as a connection between literary works that initially seem heterogeneous. Each chapter highlights one specific mythological character, his original mythological context and his representation and influence in and on modern literature. To achieve the contrast between old and new, I have chosen pieces from the 20th century only.

Within the framework of one study, a complete and exhaustive research is impossible. Still, to support my argument, I have tried to feature as many different sources as possible. Not only did I use Dutch and Afrikaans authors, but also South African, English, German and American authors and poets, as well as a French, Spanish, Czech and Japanese author.

As a conclusion I can state that the archetypal concept of the adolescent and young man, clearly underlines the primordial nature of literature. The same motifs keep returning in art, also in “new” literary movements and types of discourse.

Secondly, it appears that Cyparissus can be seen as not only a general symbol for the adolescent and young man, but also as a mystical symbol for the universal and primordial nature of art, and the ultimate ideal of the writer as an artist.

Drs. Alfred A.L.W. Schaffer

Department of Afrikaans & Neerlandistiek (Linguistics and Southern African Languages)
University of Cape Town

August 2002, Cape Town

De geschiedenis van een jonge god. Mythe, primordialiteit en de representatie van de archetypische adolescent en jonge man in werken uit de moderne Afrikaanse literatuur en de wereldliteratuur.

Samenvatting

De figuren en verhalen afkomstig uit de Griekse mythologie, zijn uiteindelijk archetypische concepten. Ze zijn uitbeeldingen van het primordiale en onbewuste van het menselijk wezen. In literaire werken kunnen karakters geïnterpreteerd worden binnen dit mythologische en primordiale kader, waardoor het literaire werk uitstijgt boven tijdgebonden thema's en motieven. Ook de tekst, of de vorm van de tekst, kan sporen vertonen van de archetypische en mythologische verhaalwerkelijkheid.

Deze vergelijkende studie toetst de veronderstelling dat literaire werken uit verschillende taalgebieden en regio's terug te brengen zijn tot de uitbeelding van een overeenkomstig archetypisch en primordiaal wezen. Door uit te gaan van elementen die als archetype in de Griekse mythologie worden uitgebeeld, krijgt een roman of een gedicht een universele waarde, die ook terug te zien is in verwante werken uit een ander tijdvak, of een ander taalgebied. Gekozen is voor de Griekse mythologie vanwege haar geldigheid in de westerse kunst.

De hypothese wordt geïllustreerd aan de hand van de mythologische adolescent en jonge man. De representatie van de jonge man wordt opgesplitst in alter ego's: Ganymedes, Apollo, Narcissus, Hermafroditus en Cyparissus voldoen allen aan zekere aspecten van de archetypische jonge man. Het klassieke thema van de jonge man wordt opgevoerd als een bindmiddel tussen literaire werken die op het eerste oog heterogeen lijken. In elk hoofdstuk wordt één figuur belicht, waarna gekeken wordt naar de representatie nadien in uiteenlopende moderne literaire werken. Om het contrast tussen oud en nieuw zo groot mogelijk te houden, is gekozen voor literaire werken uit de twintigste eeuw.

Binnen het kader van één studie is volledigheid onmogelijk; toch is geprobeerd om een groot aantal uiteenlopende teksten te behandelen, om de stelling zo breed mogelijk te ondersteunen. Niet alleen worden literaire werken uit het Afrikaans en het Nederlands gebruikt. Ook enkele Zuid-Afrikaanse, Duitse, Engelse en Amerikaanse schrijvers en dichters komen aan bod, evenals een Franse, Spaanse en een Japanse schrijver.

Geconcludeerd kan worden dat het archetypische concept van de jonge man en de adolescent, het primordiale karakter van literatuur onderstreept. Ook in nieuwe literaire vormen keren steeds weer dezelfde motieven terug. Tevens blijkt dat de mythologische figuur van Cyparissus gezien kan worden als een overkoepelend symbool, niet alleen voor de jonge man en de adolescent als verhaalkarakter, maar vooral als een mystiek symbool voor het universele en primordiale ideaal van de kunst, en het ideaal van de schrijver als kunstenaar.

Drs. Alfred A.L.W. Schaffer
Vakgroep Afrikaans en Neerlandistiek
Universiteit van Kaapstad

17 juli 2002, Kaapstad

| | |
|---|--------|
| Inleiding | p. 13 |
| 1. Ganymedes | |
| 1.1.1 De mythe van Ganymedes | p. 18 |
| 1.1.2 Een eenduidige betekenis | p. 18 |
| 1.1.3 Open plekken in de mythe | p. 19 |
| 1.1.4 Kernmotieven in de mythe | p. 19 |
| 1.1.5 Representaties nadien | p. 20 |
| 1.2 Ganymedes en Gerrit Komrij | |
| 1.2.1 "Straattoneeltje" | p. 21 |
| 1.2.2 Gedaantewisslingen: <i>Capriccio</i> | p. 23 |
| 1.3 Het erotisch verlangen: "Arabiese seun" van Johan de Lange | p. 30 |
| 1.4 Ganymedes in de spiegel: <i>Giovanni's room</i> van James Baldwin | |
| 1.4.1 De spiegel als katalysator | p. 33 |
| 1.4.2 De dood als ontsnapping aan de claustrofobische liefde | p. 35 |
| 1.4.3 Verlangen naar het verloren paradijs | p. 39 |
| 1.5 De poppenspeler en de marionet: <i>Forbidden colors</i> van Yukio Mishima | |
| 1.5.1 De ontdekking van de perfecte schoonheid | p. 42 |
| 1.5.2 Ganymedes als belichaming van de perfecte kunst | p. 45 |
| 1.6 De verheerlijking van het lichaam: "Le Pêcheur du Suquet" van Jean Genet | p. 49 |
| Noten | p. 53 |
| 2. Apollo | |
| 2.1.1 De mythe van Apollo | p. 56 |
| 2.1.2 Apollo als literair symbool | p. 57 |
| 2.2 Het krakende pantser: "Jong seun" van Elisabeth Eybers | p. 58 |
| 2.3 De grenzeloosheid van de ziel: "Daphne en Apollo" van D.J. Opperman | p. 60 |
| 2.4 Apollo verminkt: Rainer Maria Rilke | |
| 2.4.1 Rilke als Apollo | p. 61 |
| 2.4.2 De vroege Apollo | p. 64 |
| 2.4.3 De archaische Apollo | p. 65 |
| 2.5 Shaka als Apollo | |
| 2.5.1.1 Oorlog als kunst: Shaka als historische figuur | p. 67 |
| 2.5.1.2 Shaka als apollinische figuur | p. 69 |
| 2.5.2.1 Shaka volgens Thomas Mofolo in <i>Chaka</i> | p. 70 |
| 2.5.2.2 Schoonheid en waanzin | p. 74 |
| 2.5.3 "Er was eens een landschap..." Shaka volgens D.J. Opperman | p. 75 |
| 2.6 Apollo als onbegrepen profeet: <i>Raka</i> van N.P. van Wyk Louw | |
| 2.6.1 <i>Raka</i> in een literair-historische context | p. 82 |
| 2.6.2 De opkomst van "het monster" | p. 85 |
| 2.6.3 Koki als Apollo | p. 87 |
| 2.6.4 De confrontatie tussen alter ego's | p. 88 |
| 2.7 <i>Lament for Ignacio Sánchez Mejías</i> van Federico García Lorca | |
| 2.7.1 De obsessie met de meesterlijke dood | p. 94 |
| 2.7.2 De vereeuwiging van de dood in poëzie | p. 96 |
| Noten | p. 102 |

3. Narcissus

| | |
|---|--------|
| 3.1.1 De mythe van Narcissus | p. 109 |
| 3.1.2 De Narcissusmythe en de psychologie | p. 109 |
| 3.1.3 Narcissus in literaire context | p. 112 |
| 3.2 Moderne versies van Narcissus in enkele gedichten | |
| 3.2.1 Het spel met maskers: "Narcissus" van Ernst van Heerden | p. 114 |
| 3.2.2 De claustrofobische angst: "Narcissus" van Gerrit Achterberg | p. 115 |
| 3.2.3 De verstokte, eenzelvige geest: "Echo en Narcissus" van D.J. Opperman | p. 116 |
| 3.2.4 De heiligverklaring: "The Death of Saint Narcissus" van T.S. Eliot | p. 117 |
| 3.2.5 Narcissus bij Lorca en Rilke | |
| 3.2.5.1 Het verlangen van de dichter: Lorca | p. 120 |
| 3.2.5.2 Het verlangen van de dichter: Rilke | p. 122 |
| 3.3 Narcisme in het collectieve onbewuste van de poëzie | |
| 3.3.1 De kunst als redding: "Florentijns Jongensportret" van Martinus Nijhoff | p. 126 |
| 3.3.2 Ode aan het onbereikbare ideaal: "James Byron Dean" van Johann de Lange | p. 128 |
| 3.3.3 Jekyll & Hyde: "Virtuoos" van Antjie Krog | p. 129 |
| 3.3.4 De schijnbare loutering: "Personal Helicon" van Seamus Heaney | p. 131 |
| 3.4 Het gelaat en de ziel: <i>The picture of Dorian Gray</i> van Oscar Wilde | |
| 3.4.1 Moraal en taboe | p. 133 |
| 3.4.2 De mismaakte ziel en het volmaakte kunstwerk | p. 134 |
| 3.4.3 Dorian Gray als Narcissus | p. 137 |
| 3.4.4 De dood als straf voor het verlangen naar onsterfelijkheid | p. 141 |
| 3.5 Narcissus als parodie: <i>Het leven is elders</i> van Milan Kundera | |
| 3.5.1 De visie van een schrijver: het verschil tussen Dorian Gray en Jaromil | p. 142 |
| 3.5.2 De moeder van Narcissus | p. 144 |
| 3.5.3 De kunstenaar als opvoeder | p. 148 |
| 3.5.4 Rilke en de aap: Jaromil als weke Narcissus | p. 150 |
| 3.5.5 De objectieve blik | p. 158 |
| 3.6 Narcistische poëzie in <i>Moedertaal</i> van Charles Ducal | |
| 3.6.1 De narcistische poëtica: tekst = dichter | p. 159 |
| 3.6.2 De lyrische conceptie | p. 161 |
| 3.6.3 Het knippen van de navelstreng | p. 166 |
| 3.6.4 De moeder herzien: de verwezenlijking van het primordiale | p. 171 |
| 3.7 Gevangenschap en vrijheid: (<i>γλ</i>) van Breyten Breytenbach | |
| 3.7.1 De fragmentarische spiegel | p. 175 |
| 3.7.2 Lyriek in de claustrofobische ruimte | p. 179 |
| 3.7.3 Taalrestanten als houvast | p. 186 |
| Noten | p. 188 |

4. Hermafroditus

| | |
|--|--------|
| 4.1.1 De mythe van Hermafroditus | p. 198 |
| 4.1.2 Hermafroditus en Narcissus | p. 198 |
| 4.1.3 Hermafroditus als literair symbool | p. 199 |
| 4.2 De decadente gestalte van Hermafroditus bij Boudewijn Büch | p. 202 |
| 4.3 Verlangen naar een nieuw begin: "Tabula rasa" van Paul Snoek | p. 203 |

| | |
|---|------------|
| 4.4 De abstractie van Hermafroditus: Wallace Stevens en John Ashbery | |
| 4.4.1 Wallace Stevens: de zoektocht naar ongescheidenheid | p. 205 |
| 4.4.2 John Ashbery: het serieuze spel met de grenzeloze taal | p. 209 |
| 4.5 De dood als oplossing: "Vir vier stemme" van Hennie Aucamp | |
| 4.5.1 De hermafroditische ruimte | p. 213 |
| 4.5.2 De femme fatale als katalysator in de zoektocht naar heelheid | p. 215 |
| 4.5.3 De geboorte van Hermafroditus in de dood | p. 217 |
| 4.6 Zwerven tussen bewustzijn en onbewuste: <i>Joernaal van Jorik</i> van D.J. Opperman | |
| 4.6.1 De dichter als historicus | p. 220 |
| 4.6.2 Hermafroditus als goddelijke verkenner | p. 221 |
| 4.6.3 Schuldgevoel en het verlies van de onafhankelijke status | p. 224 |
| 4.6.4 De dood als wedergeboorte | p. 227 |
| 4.7 Zoeken naar de kosmische stilte in <i>Sewe dae by die Silbersteins</i> van Etienne Leroux | |
| 4.7.1 Hermafroditus en het besef van goed en kwaad | p. 230 |
| 4.7.2 De schizofrenie van de geordende ruimte | p. 235 |
| 4.7.3 Salome als literaire variant van Salmacis | p. 240 |
| Noten | p. 243 |
| 5. Cyparissus | |
| 5.1.1 De mythe van Cyparissus | p. 249 |
| 5.1.2 De literaire symboliek van Cyparissus | p. 249 |
| 5.2 Cyparissus als antwoord op een onbestemd verlangen | |
| 5.2.1 Voorgoed volmaakt: "De Javaanse tuinjongen" van Jos Versteegen | p. 251 |
| 5.2.2 De enigmatische dood: "De dode jongen" van Gerrit Komrij | p. 252 |
| 5.2.3 Het verzet van Cyparissus: "Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga" van Ingrid Jonker | p. 254 |
| 5.2.4 Het stuifmeel van de dood: "Vrugbare graf" van Ernst van Heerden | p. 256 |
| 5.2.5 Cyparissus' eenzaamheid: "Leipoldt 1" en "Leipoldt 2" van Johann de Lange | p. 257 |
| 5.2.6 Afspiegeling van het goddelijke enigma: "Clifton" van N.P. van Wyk Louw | p. 259 |
| 5.3 De soldaat als modern symbool voor Cyparissus | p. 260 |
| 5.3.1 De tragiek van de soldaat: Wilfried Owen | p. 261 |
| 5.3.2 De roekeloze Cyparissus: "To any young soldier" van Guy Butler | p. 263 |
| 5.4 Spiegelbeeld en standbeeld. Cyparissus in <i>De dood in Venetië</i> van Thomas Mann | |
| 5.4.1 Het vreemde verlangen naar het oorspronkelijke | p. 264 |
| 5.4.2 De verleidelijke dood | p. 266 |
| 5.4.3 Het mystieke kunstwerk als archetypische waarheid | p. 267 |
| 5.5 Het authentieke moment: <i>Die uur van die engel</i> van Karel Schoeman | |
| 5.5.1 Verskillende gedaantes van de enigmatische tekst | p. 270 |
| 5.5.2 De romanfiguren als afsplitsingen van Cyparissus | |
| 5.5.2.1 De journalist | p. 272 |
| 5.5.2.2 Jodocus de Lange | p. 275 |
| 5.5.2.3 Heyns | p. 277 |
| 5.5.3 De roman als literaire verwezenlijking van het mystieke ideaal | p. 279 |
| Noten | p. 282 |
| Conclusie | p. 285 |
| Bibliografie | p. 288 |

Inleiding

"For the first time," he said, "I began to realize the implications of classical mythology, particularly the fact that many of the stories were archetypes of our unconscious." Etienne Leroux in een interview met John Barkham. (Malan, Die oog van die Son, p. 56)

Geen kunstenaar begint vanuit het niets. Schilder, muzikant, acteur of schrijver; elke kunstenaar is gevormd. Er is veel geschreven over het creatieve proces, maar het wezen van de kunst blijft fascinerend. Als we onze aandacht richten op de romanschrijver of de dichter zien we dat hij een hele lees -en denkstrategie met zich meesleept. Waarschijnlijk heeft Harold Bloom, in zijn onvolprezen *The anxiety of influence*, nog de meest intense en doorwrochte studie geschreven over het mystieke wezen van de kunst en de kunstenaar, in zijn geval de dichter.

Literatuur heeft een vreemde eigenschap: ze is houdbaar. Grote literaire werken blijven een zekere geldigheid houden. Ovidius, Mann, Homerus, Shakespeare, Beckett, Joyce, Bellow, Milton, de lijst is eindeloos. De oppervlakkige inhoud is dikwijls vooral interessant voor antropologen en geschiedschrijvers. Veel van de beschreven werkelijkheid is of achterhaald of niet meer herkenbaar. De context is verdwenen. Toch blijven de grote, geslaagde literaire werken leesbaar en zelfs genietbaar.

Deze studie probeert, door het uitlichten van één aspect, te demonstreren waarom literatuur houdbaar is en houdbaar blijft. Postmodern, sociaal-realistisch, naturalistisch, dadaïstisch, de schrijver maakt, ondanks zichzelf, gebruik van archetypen, die telkens weer hun sporen nalaten, en beantwoorden aan de collectieve processen in ons onbewuste. Literatuur blijft haar geldigheid behouden omdat de archetypen tijdloos zijn.

Primordiaal. Ook aan dat woord besteedt Harold Bloom aandacht. Evenals Camille Paglia in haar even prachtige studie *Het seksuele masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving*. De term "primordiaal" hoort bij het begrippenarsenaal van de schepping. Primordiaal is "behorend bij een stadium van wording" en vooral: "oorspronkelijk" en "eerste". Jung en zijn archetypen gaan terug naar het collectieve oorspronkelijke van de menselijke geest. "Primordialiteit" is dan ook een sleutelbegrip in het begrijpen van het wezen van kunst.

De kunstenaar, in deze studie de dichter of schrijver, werkt met verschillende lagen van de geest. Hij neemt een stelling in, plaatst zich in de geschiedenis, in de canon, en ontleent aan die plaats zijn identiteit. Hij wordt een postmoderne dichter die zich af zet tegen de naïviteit van de realist die niet twijfelt aan de wankel status van taal. Of de dichter begeeft zich in een creatief of politiek verzet: een lyrische activist die een nieuwe werkelijkheid wil. De dichter of schrijver is geëngageerd, zoals Paul Celan, of Jean Paul Sartre, of Heinrich Böll. Vooral op het Afrikaanse continent zien we tal van werken die blijf geven van een creativiteit in dienst van de gemeenschap en geschiedenis: Moses Isegawa, Solomon Tshekisho Plaatje, Antjie Krog, Ben Okri, Alan Paton, Mia Couto, J.M. Coetzee.

Al deze uiteenlopende literaturen en opvattingen worden echter deel van één universele geestesverbeelding door het verschijnsel van archetypen. Zónder die diepere en onbewuste laag aan te boren, blijft het kunstwerk sterfelijk, tijdelijk, banaal, en inwisselbaar. De zoektocht van de schrijver naar de sublieme primordialiteit is dus van levensbelang. De schrijver moet, na de kennismaking met de canon, een eigen stem ontwikkelen en een balans zien te vinden tussen vorm en inhoud, tussen "hier en nu" en "altijd en eeuwig". De zoektocht naar de primordiale status, de status van oorspronkelijkheid en universele geldigheid, is een gevecht met de dood:

The surrendered dream is not merely a phantasmagoria of endless gratification, but is the greatest of all human illusions, the vision of immortality. (Bloom, p. 9)

Het diepste wezen in de geestelijke verbeelding verlangt naar onsterfelijkheid. In de biologie bestaat dit begrip niet: het leven is deel van het sterfproces. Alleen in kunst kan die onsterfelijkheid worden bereikt. Het kunstwerk wint door de eeuwen heen zelfs aan betekenissen: standpunten en meningen uit diverse tijdvakken klampen zich vast aan het gedicht of de roman. Het kunstwerk stijgt uit boven de maker: de oorspronkelijke menselijkheid verpulvert. Het kunstwerk wordt mystiek: ongreepbaar, subliem, bovenmenselijk. Elke schrijver of dichter die zichzelf serieus neemt, hoopt een betekenis na te laten die zelfstandig is en een toegang kan zijn tot de universele en archetypische kern.

Een glimp van de primordiale waarheid en het collectieve onbewuste, schemert door elke geslaagde roman en elke poëtica, hoe geëngageerd de kunstenaar ook is, hoe sterk hij of zij ook negatief of positief beïnvloed is door voorgangers of de tijdgeest. De narcistische obsessie van de kunstenaar is het gevolg van het wezen van het sublieme en het primordiale, de chaotische kern van associatie en toeval. De archetypische kern zit diep verborgen onder het triviale en banale, maar de zoektocht blijft een noodzakelijke obsessie in de race met de sterfelijkheid. Angst voor de dood is de geboorte van grote kunst. De primordiale kern krijgt enkel betekenis door kleur, lijn, metafoor of symbool. De *vorm* brengt naar buiten wat zonder vorm al bestaat, maar onbereikbaar of onzegbaar is:

To search for where you already are is the most benighted of quests, and the most fated.
(Bloom, p. 13)

De schrijftechniek maakt gebruik van beeldspraak om het onzegbare te zeggen, en het symbool is daarin bij uitstek functioneel. De zinnebeeldige betekenis van een figuur of een beeld is in het symbool zonder “vervulling”: het symbool is zonder inherente betekenis, het is een directe doorgang naar de archetypische kern.

In de mythologie, de primordiale kern van de (westerse) canon, zijn de karakters en gebeurtenissen veelal symbolisch en archetypisch. Met reden wordt de mythologie dan ook gebruikt als verwijzingsapparaat in kunst. De rauwe en oorspronkelijke kern die in de diverse mythologieën beschreven is, leidt ook de kunst van nu naar de grondige en onsterfelijke betekenissen.

In deze studie wordt gezocht naar het archetype van de jonge man en adolescent in de moderne, westerse literatuur. De Griekse mythologie is het verwijzingsveld, zoals overgeleverd in de diverse mythologische handboeken, en door Ovidius in zijn *Metamorphosen*. In verschillende culturen bestaan diverse mythologieën, en de primordiale kern is, in welke cultuur dan ook, identiek. Echter, de *uitbeelding* in mythologieën verschilt. In deze studie is gekozen voor westerse literatuur, met een verwijzing naar westerse symbolen. De Griekse mythologie is het raamwerk waar binnen de westerse schrijver zijn archetypen en symbolen opspoort, op zoek naar het sublieme en onsterfelijke moment van waarheid.

“De” adolescent en “de” jonge man bestaan niet: zij worden gevormd uit verschillende karaktereigenschappen en archetypische structuren. Ik neem uit de Griekse mythologie dan ook die karakters die samen een mogelijk beeld geven van de archetypische jonge man.

De archetypische jongen is een veelvuldig terugkerend karakter in de kunst: hij is zuiver symbolisch en dus een toegang naar de onbewuste en collectieve geest. De jongeman wordt aanbeden om zijn onsterfelijkheid en zijn typerende jeugdigheid en schoonheid.

De mooie jongen droomt, maar denkt of voelt niet. Zijn ogen staren in het niets. Zijn gezicht is een bleek ovaal, waarop niets geschreven staat. Een echte persoon zou niet in dat stadium kunnen blijven hangen zonder uiteindelijk tot verval te raken en te mummificeren. De mooie jongen is

wreed in zijn onverschilligheid, zijn afstandelijkheid en zijn serene zelfgenoegzaamheid.
(Paglia p. 141)

Dit is geen studie over homo-erotische literatuur. Paglia wijst op de Griekse en homoseksuele connotatie van de westerse jongeling; deze studie wijdt alleen directe aandacht aan de homoseksuele context in het eerste hoofdstuk over Ganymedes. In de andere vier hoofdstukken kan nu en dan een homoseksuele schrijver behandeld worden, maar Narcissus, Apollo, Hermafroditus en Cyparissus beantwoorden aan archetypen die ver af staan van de zeer beperkte seksuele oriëntatie. De seksuele oriëntatie is deel van de sterfelijkheid die het kunstwerk juist probeert te trotseren en te overwinnen.

De archetypische jongen wordt opgezocht en geïnterpreteerd in teksten uit de moderne letterkunde. De *tekst* staat dus centraal; er is dan ook ruime aandacht voor fragmenten en het ontvouwen van verhaallijnen. In de tekst zelf wordt de betekenis van de archetypische jongeman gezocht.

Natuurlijk is deze studie lang niet allesomvattend, maar toch probeert ze uit een redelijk grote poel van teksten te kiezen. Afrikaanse schrijvers krijgen veel aandacht, maar Duitse, Engelstalige en Nederlandse evenzeer. Een kruisbestuiving: de primordiale kern is universeel en taallos. Daarnaast heb ik veelal gekozen voor werken die binnen de internationale of betreffende nationale canon bekend zijn.

In ogenschijnlijk heterogene teksten, die op diverse wijzen hun onsterfelijkheid hebben bewezen, is de archetypische jonge man een sterk bindmiddel. Literatuur staat niet los van andere literatuur: invloeden zijn door de tijd heen te vinden, ook met terugwerkende kracht richting het verleden. De teksten praten met elkaar door hun primordiale verbintenis.

Een studie bestaat uit legio keuzes. Ik had andere literaire werken kunnen kiezen, en wellicht ook andere mythologische karakters. Deze studie is dan ook slechts een aanzet. Toch denk ik dat de vijf jongelingen samen een redelijk beeld geven van de archetypische waarheid omtrent de jonge man of adolescent. Er is aandacht voor de homo-erotiek (Ganymedes), voor de leider en vormgever (Apollo), de solipsistische ongenaakbaarheid (Narcissus), de zoektocht naar de balans tussen het mannelijke en vrouwelijke (Hermafroditus), en de verwezenlijking van het verlangen naar onsterfelijkheid en het sublieme (Cyparissus).

De mooie jongen, schitterend in zijn charisma, is materie die door het apollinische licht is doordrongen en getransformeerd. [...] De mooie jongen kent geen drijvende kracht, geen daden; hij is dus geen held. Hij bewoont een ideëel gebied tussen het mannelijke en het vrouwelijke, tussen affect en effect. Net als de Olympische goden is hij een object d'art, dat invloed heeft zonder te handelen of het object van een handeling te zijn. De mooie jongen is het produkt van het toeval of van het noodlot, een stuk speelgoed, uitgespuwd door het heelal. Hij is, zoals ik al eerder suggereerde, een seculiere heilige. (Paglia, p. 141)

Paglia's beschrijving van de mooie jongen, zoals ontstaan in de Griekse oudheid, verdient een moderne aanvulling: de mooie jongen wordt wel degelijk een drijvende kracht *in de literaire verbeelding*. Daar krijgt hij vorm, daar krijgt hij contouren. Ganymedes wordt een Amerikaan in Parijs, een Arabisch mysterie in de woestijn; Apollo wordt de legendarische krijgsheer Shaka, of de fictieve en tragische leider Raka; Narcissus wordt een wrede jongeling die zijn ziel verkoopt voor de eeuwige jeugd in de gedaante van Dorian Gray, of een gevangen dichter in de figuur en dichtkunst van Breyten Breytenbach; de abstracte poëzie van Wallace Stevens en John Ashbery zoekt naar de hermafroditische heelheid, en Hermafroditus vindt de kosmische rust en stilte op het landgoed Welgevonden in de hoedanigheid van Henry van Eeden; en Cyparissus wordt het

mystieke standbeeld en spiegelbeeld Tazio, of een soldaat in gedichten van Wilfred Owen en Guy Butler.

De jonge man krijgt een geschiedenis die weer doorklinkt in de oorspronkelijke symbolische en archetypische betekenis van de oorspronkelijke mythologische hoofdpersoon. Zo is deze studie een geografische tijdreis door literaturen en kunstopvattingen, met maar één doel: de sublieme en universele waarheid in de tekst, de waarheid die uitstijgt boven de sterfelijkheid van kunstenaar en publiek.

De ontleding en versnijding van de jongeman leidt tot de conclusie dat hij in zijn primordiale betekenis, zijn *oorspronkelijke* betekenis, een mystiek en onaantastbaar symbool wordt voor het verlangen naar onsterfelijkheid, schoonheid en eeuwige geldigheid: "the vision of immortality."

Ik ga zoals gezegd voornamelijk uit van primaire teksten. Nationaal of internationaal horen de schrijvers of teksten tot het publieke domein. Een geheel nieuwe literaire betekenis is dan ook alleen nog te vinden in de teksten, en niet in de kritiek. Begrippen als adolescentie, primordialiteit en mythe worden als algemeen en gangbaar verondersteld, en volgen verder voort uit de teksten. Een lezer zal begrijpen dat dit een literaire studie is over de jeugdige man en de jongeman, en dat een begrip als "adolescentie" hier voortkomt uit de teksten en niet, als was het een sociologische studie, aan strikte leeftijdsgrenzen verbonden is.

Deze studie is geïnspireerd door enkele andere studies, dat wil zeggen: de werkwijze en de grillige gang van het intellectuele denken dat ik in enkele secundaire teksten tegenkwam, spraken mij sterk aan, en inspireerden mij zelf ook tot een persoonlijke verkenning van literatuur. Harold Bloom laat in *The anxiety of influence* zien dat teksten elkaar over en weer beïnvloeden, en maakt zo de weg vrij om heterogene teksten een gesprek met elkaar te laten aanknopen en hen op één lijn te zetten. Camille Paglia zet in *Het seksuele masker* de deuren wagenwijd open voor de dionysische en apollinische structuren in de kunst, in relatie met De Tijd en De Culturele Geschiedenis, en knipt aan de vernislaag van de vorm om de chaos en de chthonische, oftewel primordiale drijfveren van de kunstenaar te ontmaskeren. Ten slotte is ook *De schrift herschreven* van Jaap Goedegebuure een inspiratie gebleken. Zijn avontuurlijke verkenning gaat terug op de spirituele en christelijke geschiedenis; deze studie baseert zich op de archetypen die ook aan die geschiedenis ten grondslag liggen. Goedegebuure laat zien dat literatuur zonder de link met de buiten-literaire werkelijkheid aan betekenis zou verliezen. De parallelle ontwikkeling van het buiten-literaire karakter in de context van de literaire verbeelding, is ook hier de werkwijze.

Deze studie is geschreven binnen het veld van de literaire semantiek, en binnen het kader van wat het best omschreven zou kunnen worden als Primordiale Theorie. De veronderstellingen zijn die van mijzelf, en vloeien voort uit de *teksten*. Dit is geen jungiaanse studie, noch een nietzscheaanse. Nogmaals, de keuze van de vijf hoofdfiguren zijn mijns inziens representatief, al zouden zij eventueel aangevuld kunnen worden. Maar het gevaar voor overlapping ligt dan op de loer.

Jung en zijn begrip "archetype" gebruik ik waar ik dit nodig acht, maar enkel ter illustratie. De analyse van de teksten vloeit voort uit mijn eigen visie, niet die van Jung. Mijn begrippen ontwikkel ik aan de hand van de mythologie zelf. Paglia bleek een aanstekelijke inspiratiebron, maar is niet onontkoombaar voor mijn eigen visie. Ook Paglia gebruik ik slechts hier en daar, als *illustratiemateriaal*. De hier ontwikkelde ideeën zijn die van mijzelf. Dit is geen studie die de literatuur verkent door de ogen van Nietzsche's begrippenapparaat. Nietzsche is voor deze studie niet gebruikt, en speelt dan ook slechts impliciet mee, door het nu en dan gebruikte "illustratiemateriaal", zoals dat voorkomt in teksten van Paglia. Begrippen als "apollinisch" en "dionysisch" worden, in de wijze waarop zij hier worden benut, als algemeen bekend verondersteld.

Tot slot: de teksten die ik hier voor het voetlicht breng, heb ik zoveel mogelijk in hun oorspronkelijke taal overgenomen, waar ik (vanzelfsprekend) die taal beheers. Niet elke tekst was echter onmiddellijk beschikbaar in de oorspronkelijke taal, waardoor ik mij soms noodgedwongen moest richten tot een vertaling, bijvoorbeeld in het geval van Paglia, een enkel gedicht van Rilke, of een gedicht van Jean Genet. In een ander geval, zoals bij twee werken van Jung, *De dood in Venetië* van Thomas Mann, en het werk van R. Graves, was ik zelf in het bezit van een Nederlandse vertaling, en zag mij dus niet genoodzaakt een versie in de oorspronkelijke taal op te vatten, vooral daar het gewone prozateksten betrof, en geen poëzie. Bovendien, dit is geen Jungiaanse studie, of een studie over R. Graves. Zij zijn slechts nu en dan, waar toepasbaar, een welkome illustratie en verrijking. De kwestie van vertaling versus oorspronkelijke tekst is hier geen bezwaar, daar deze studie niet aan de oppervlakte van de taal blijft, maar uiteindelijk zoekt naar betekenissen die aan taal *voorafgaan*.

Deze studie is deels een schizofrene studie. Ik besef dat mijn langdurig verblijf in Zuid-Afrika en mijn Nederlandse achtergrond een zekere mate van verwarring en ontheemding veroorzaken. Voor welk “publiek” schrijf ik nog? Voor wie moet ik veronderstellen dat feiten of taalregisters bekend zijn? Moet ik “Nkulunkulu” verklaren, of moet ik dit als bekend veronderstellen? Moet ik “gevangenis” én “tronk” vermelden?

Ik wil dan ook op de eerste plaats mijn promotor prof. H. Snyman bedanken voor zijn moed om in mij te blijven geloven, en voor zijn onvoorwaardelijke steun tijdens deze studie. Niet alleen nam hij keer op keer mijn twijfel weg, maar ook bracht hij me steeds subtiel op het juiste spoor en liet hij mij tegelijkertijd zeer vrij. Niet alleen deze studie, maar ook mijn eigen schrijfwerk hebben veel te danken aan zijn leiding.

Verder wil ik de vakgroep Afrikaans & Nederlands hartelijk danken, voor al de plezierige herinneringen en vrolijke momenten tijdens deze jaren: Betsie Koch, Biebie van der Merwe, Chris van der Merwe, Etienne van Heerden, Joan Hambidge, Lisbé Smuts en Rolf Wolfswinkel. Dank aan Marian Green, Veda Naidoo, en ook aan Linda Haynes voor haar hulp bij computerproblemen. Verder dank ik Francois Smit, Rethie Loubser, Jean Jordaan, Zirkea Ellis, Roy Pheiffer en Frans van Rensburg, en in Nederland Eep Francken, Jaap Goedegebuure, Jan van Luxemburg en Nachoem Wijnberg voor hun tips of blijk van interesse, waardoor het enthousiasme intact bleef. Ook mijn dank aan de Universiteit van Kaapstad en de Van Ewyck Stigting voor de financiële steun die ik mocht ontvangen. Maar vooral wil ik mijn vriendin Karmen en mijn vader Anton Schaffer danken voor hun liefde en geloof, en voor hun onophoudelijke steun en geduld, al was ik nog zo dikwijls noodgedwongen afwezig. Aan hen is deze studie opgedragen.

Alfred Schaffer
augustus 2002, Kaapstad

Hoofdstuk 1

Ganymedes

1.1.1 De mythe van Ganymedes

Het karakter van Ganymedes leent zich niet tot veel uiteenlopende interpretaties; zijn naam duidt men ook wel aan met “catamitus”. Het Engelse “catamite” betekent zoveel als “een jongen die wordt aangehouden voor onnatuurlijke doeleinden”. Een verbloemende term voor “homoseksuele relatie”.

Ganymedes is een van de zonen van Tros. Hij is een sterveling, werkend op het land in de bergen nabij Troje. Over zijn aardse bestaan geeft de mythe niet veel informatie. Bekend is dat hij meerdere broers heeft, maar wie zijn vader is, is niet duidelijk. Sommige overleveringen noemen Tros en andere versies maken Ganymedes de zoon van Assaracus of Erichonius.

Ganymedes is een prototype van de mythologische adolescent: jong, maar niet langer volkomen onschuldig.¹ Als in een romance wordt Ganymedes geschaakt door Zeus, die betoverd is door de schoonheid van de jongen. Ganymedes, zwoegend op het land en in de weer met de kudde van zijn vader, is werkelijk een lust voor het oog van de god. Zeus stuurt een arend naar de aarde en laat de jongeling naar zijn Olympus brengen. Vaak wordt verondersteld dat Zeus zelf de arend is. Hoe dan ook, dat een sterveling als Ganymedes opgenomen wordt in het godenrijk is een enorme eer, zo wordt ook de vader duidelijk gemaakt. Hermes biedt de vader van Ganymedes enkele geschenken aan.

Ganymedes krijgt de taak om Zeus en de andere goden te voorzien van drank. Hij wordt de “schenker der goden” en krijgt het eeuwige leven. In bepaalde versies van de mythe wordt de taak van Ganymedes echter iets nader omschreven: hij dient op de eerste plaats Zeus. Hij schenkt hem nectar, een functie die eerder door Hebe, de godin van de jeugd, werd vervuld.

1.1.2 Een eenduidige betekenis

Hoewel in details verschillend, vermelden alle versies van de mythe van Ganymedes maar één echte reden waarom Zeus de jongen uit het wereldse haalt en aan zijn zijde zet als zijn schenker: de bijna onaardse schoonheid van de jonge Ganymedes. Uit het feit dat een god deze schoonheid opmerkt moet wel geconcludeerd worden hoe betoverend en uitzonderlijk de schoonheid van Ganymedes is.

In de Griekse tijd was de mythe van Ganymedes een rechtvaardiging voor homoseksualiteit. Alleen in een religieuze context werd sodomie geaccepteerd. Ook Plato herkende de eenduidige betekenis van de mythe. Hij zag in de mythe van Ganymedes en Zeus zijn genegenheid voor zijn mannelijke leerlingen gerechtvaardigd. Apollodorus zag in de mythe de overwinning van het patriarchaat over het matriarchaat; Ganymedes had Hebe immers verstoten. Bovendien had Zeus enkel nog aandacht voor hém, de aardse jongeling. Zodoende werd de geliefde van Zeus, Hera (of Juno), oneindig jaloers. Haar jaloezie is waarschijnlijk de reden dat Zeus Ganymedes als het sterrenteken “Waterman” in de hemel plaatste, met een arend naast hem.

Hoewel de naam “Ganymedes” niet met zekerheid uit het Grieks afkomstig is, zijn de verschillende onderdelen in het Grieks veelzeggend. Zo betekent *ganos* “schoonheid” of “heerlijkheid”. En *medos*, in het meervoudig gebruik van *medea*, kan zowel “sluwheid” als “genitaliën” betekenen. Over sluwheid wordt in de mythe met geen woord gerept, maar over zijn fysiek is de mythe heel duidelijk.

1.1.3 Open plekken in de mythe

In de Griekse oudheid en in de mythologie is altijd plaats geweest voor liefde tussen mannen, meestal in bedekte, allegorische termen. De mythe van Ganymedes is echter dé metafoor van homoseksualiteit; geen enkele andere mythe heeft zulke ondubbelzinnige implicaties. Mede door de korte omvang bevat het verhaal elementen die niet direct in de mythe beschreven worden.

De verschillen tussen Zeus en Ganymedes zijn belangrijk voor de interpretatie van het verhaal. Er is geen sprake van een gelijkwaardige verhouding. Ten eerste is Zeus een god en dus onbereikbaar voor een gewone sterveling. Dat een eenvoudige boerenjongen als Ganymedes doordringt tot het godenrijk zegt veel over de waarde die Zeus aan de jongeling toekent.

De relatie is die van meester tegenover ondergeschikte of dienaar. De ervaring tegenover onschuld. Zeus heeft genoeg autoriteit om Ganymedes te kapen; geen enkel ander wezen dan een god kan schoonheid zo radicaal voor zich opeisen. De kracht en de macht van Zeus als god wordt op die manier nog eens extra benadrukt. De relatie is in wanbalans en dus niet eeuwigdurend. Zeus zal zijn interesse op den duur verliezen: er zijn andere mooie wezens en stervelingen die hij even goed kan bezitten.

Door de ongelijke verhouding van leerling-meester, zou men kunnen afleiden dat het hier om een opvoedkundige relatie gaat. Niets is minder waar. Er is geen enkele “dialogoog” tussen de jongen en Zeus. De oudere figuur is hier geen leermeester in de traditionele zin maar iemand die de jongen zijn onschuld ontnemt door hem bewust te maken van zijn fysieke uitstraling. Ganymedes wordt verder niets *geleerd*, hij blijft een domme kracht.

Eigenlijk leidt Ganymedes, in de kleine rol die hem is toebedeeld in de klassieke mythologie, een zeer anoniem bestaan. Hij heeft geen “stem”. Hij werkt op het land tussen de bergen, daarna is hij dienaar en liefde van Zeus, en ten slotte belandt hij als sterrenteken tussen andere sterren. Al die tijd “horen” wij hem niet.

Zijn stilte en zijn bijna apathische houding doelen op zijn gewilligheid. Misschien wil Ganymedes dit maar al te graag. Zijn lichaam herbergt een enorme, nog niet ontdekte hunkering naar lichamelijkeheid en bewondering. Hij wil zich overgeven aan Zeus, die grote, krachtige en ervaren god, hij wil zijn dienaar. Hij is niet machteloos maar laat het gebeuren zonder te protesteren of in te grijpen. Hij wordt zich bewust van zijn schoonheid en zijn aantrekkingskracht, op het moment dat hij uit het land wordt geplukt door de arend.

De bijna vrijwillige overgave van Ganymedes duidt aan dat er van verkrachting geen sprake is. Het is alsof Zeus, door hem te “ontvoeren”, hem een spiegel voorhoudt en hem laat weten welke indruk hij achterlaat op de buitenwereld. Tot dan is zijn schoonheid naïef; voor iedereen zichtbaar behalve Ganymedes zelf.²

Zeus is verliefd op de jeugdigheid van de jongen. Hij begeert, maar niet meer dan het lichaam. Er is geen perfect passende overeenkomst met een ander voorbeeld van de liefde van een oudere man voor de schoonheid van jonge jongens; de verhouding van Socrates en zijn leerlingen was niet enkel en alleen gebaseerd op het seksualiteit. Zeus draagt geen kennis over. Alleen per toeval geeft Zeus meerwaarde aan de verhouding met Ganymedes, door de jongen bewust te maken van zichzelf, zijn lichamelijkeheid en lust. Het verhaal van Ganymedes en Zeus toont hoe belangrijk het uiterlijk voorkomen is in de klassieke oudheid. Zelfs voor een god is aardse schoonheid uiteindelijk onweerstaanbaar.³

1.1.4 Kernmotieven in de mythe

Een belangrijk motief is de combinatie landschap-jongeling. In een alternatieve, vroege versie van de mythe was Ganymedes een jonge prins. In het verhaal dat bekend werd, is Ganymedes een boerenzoon, waardoor het contrast met Zeus sterker wordt. Het landschap is vredig, maar de pieken van de Trojaanse bergen op de achtergrond zijn massief, bijna “gespierd”. Tussen al dat

natuurgeweld zwoegt Ganymedes op het land, loopt met het vee van zijn vader, aanbidt de natuur. Hij is volkomen gelukkig.

Het beeld van de Arcadische schone jongeling wandelend in de prachtige natuur, is een pastorale voorstelling. Het laat zien hoe onschuldig en hoe onwetend schoonheid in een pril stadium nog is, hoe tegengesteld aan gevoelens van meer perverse aard. Het is tevens een vruchtbaar beeld: de jeugdigheid en de ontluikende seksualiteit gaan samen met de vruchtbaarheid van een landschap.

Zeus wil Ganymedes bezitten. Hij ontwikkelt een hevig verlangen. Een arend op de jongen wordt afgestuurd. Of Zeus zelf die arend is, is van ondergeschikt belang. De lust is zó sterk, zó dierlijk, dat het niet genoeg is die lust uit te beelden als Zeus die afdaalt naar de aarde. De oergevoelens worden uitgebeeld door de grijpende klauwen van de woeste arend. De tegenstellingen van bezadigdheid tegenover lust, onschuld tegenover schuld, worden scherp gesteld door de jongen door een (roof)dier te laten ontvoeren.

Eenmaal bij Zeus groeit de figuur van Ganymedes uit tot het prototype van de mooie, jonge en gewillige adolescent. Pas bij de Olympus wordt hij het symbool voor jeugdige verleidelijkheid, zowel erotisch als esthetisch. De nectar, of in andere versies van de mythe de wijn die Ganymedes schenkt, is het teken van vruchtbaarheid en seksualiteit.

1.1.5 Representaties nadien

In de kunstgeschiedenis is niet altijd even letterlijk met de tekst omgesprongen. Vanzelfsprekend zijn er hier en daar vergezochte interpretaties te vinden, maar veel interpretaties die nu nog algemeen zijn, zijn bij de mythe van Ganymedes gaan horen. Er is nauwelijks of niet te ontkomen aan de homo-erotische betekenis, maar er zijn algemeen geldende motieven, die vooral in de beeldende kunst zijn weergegeven en onderling met elkaar samenhangen.

Ganymedes is op vele wijzen benaderd, afhankelijk van de maatschappij en de tijd waarin hij werd belicht. De homoseksuele lading van de mythe werd al vroeg onderkend maar in verschillende tijden genegeerd. De “verderfelijkheid” van de homoseksuele verhouding heeft ook veel invloed gehad op de wijze waarop de mythe is afgebeeld. Beroemd is de versie van Rembrandt waarin Ganymedes als een huilende baby wordt afgebeeld die, waarschijnlijk uit angst, begint te plassen. Er zijn afbeeldingen waarin Ganymedes en de arend eerder in een omhelzing zijn verward dan in een strijd. Maar bij Rembrandt heeft de arend een klauw om een van de armpjes en zo sleurt hij het kind mee de lucht in, een dreinend en vervelend kind.

Aan de andere kant is het homoseksuele motief in de mythe van Ganymedes fors benut en soms zeer expliciet uitgebeeld. In dergelijke afbeeldingen, zoals in Damiano Mazza's *Rape of Ganymede*, wordt zijn fysieke uitstraling geprezen en is hij ondubbelzinnig een homo-erotisch lustobject. De ontvoering door de arend, het naakte lichaam van Ganymedes op de Olympus, waar hij tot vermaak van de goden is; ze worden gezien als uiterst erotische momenten in de mythe, handelingen die niet ver van het geslachtsverkeer liggen en het zelfs symboliseren. Hij is een seksueel symbool, de overgang tussen een oudere en jongere man, tussen de onschuld en de ervaring.

Al blijft het verhaal voornamelijk een metafoor voor homoseksuele liefde, de mythe van Ganymedes en Zeus kan ook in een breder kader worden geplaatst. De opgang van Ganymedes kan ook gezien worden als de zoektocht van de onschuldige, maagdelijke ziel, vrij van zonden of kennis, op zoek naar het goddelijke, het hogere, het mysterieuze. Deze interpretatie benadrukt de kracht van de zuivere, aardse liefde, alsmede de zucht van de sterveling om het hogere te bereiken.

Het hogere is niet alleen in een godsdienstig verband te begrijpen. Ook kan het hogere “De Kunst” betekenen: kunst als voorwerp, maar ook kunst als een doel, als een streven op zich. De figuur van Ganymedes is dan niet alleen een menselijk symbool, maar ook een geestelijk symbool. Ganymedes wordt een metafoor voor het intellect, en tegelijkertijd het menselijk tekort, het menselijk tekort dat compensatie en voldoening zoekt in het goddelijke.

De ziel zoekt in de kunst het allerhoogste, de totale sublimatie van het Ik. Ganymedes is een kunstenaar die bij Zeus tot volle wasdom komt, bewust wordt van creatie in het algemeen en zijn eigen creatie in het bijzonder. Eeuwig aanschouwelijk staat Ganymedes als een sterrenteken aan de hemel. Zijn jeugd is onvergankelijk, zijn leven is in een totale stilstand beland. Het eeuwige, maar onveranderde leven van Ganymedes is een symbool voor de dood, het ultieme kunstwerk. De dood is hier niet negatief; de dood betekent hier het nooit ophoudende genot van schoonheid, jeugd en vitaliteit - een verder leven in de dood.

Uiteindelijk is en blijft Ganymedes vooral een homo-erotisch figuur. Hij vertegenwoordigt op de allereerste plaats de uitsluitend uiterlijke schoonheid, het puur esthetische. Maar verder herbergt de mythe van Ganymedes tal van andere aspecten: de dualiteit tussen oud en jong, tussen ervaring en onschuld en het verlies van die onschuld, vruchtbaarheid - dit alles in één figuur. Een figuur die ook regelmatig opduikt in de literatuur van de 20^{ste} eeuw: expliciet gebruikt, of slechts op de achtergrond aanwezig.

1.2 Ganymedes en Gerrit Komrij

1.2.1 "Straattoneeltje"

Een interessant voorbeeld van de bewuste verwerking van het homoseksuele thema in het algemeen en de Ganymedes figuur in het bijzonder, is het werk van de Nederlandse dichter Gerrit Komrij, een dichter die, sinds zijn eerste gedichten eind jaren zestig, tot een belangrijke stem in de Nederlandse poëzie is uitgegroeid.

Verwijzingen naar de Klassieken en de mythologie zijn volop aanwezig. De gedichten van Komrij zijn veelal anekdotisch: er worden handelingen uitgevoerd en er zijn personen aanwezig die denken of spreken. Zijn werk getuigt van een poëzieopvatting die teruggaat tot oudere Engelse dichters en Nederlandse dichters als Nijhoff en Achterberg.

Niet alle gedichten zijn expliciet, of zelfs impliciet homo-erotisch. Toch is het grootste deel van zijn werk op de een of andere manier verbonden met het thema van de herenliefde. Niet zelden is het onderwerp van die homoseksuele liefde een jonge jongen, iemand in de bloei van zijn jeugd. Een van Komrij's eerste gedichten luidt als volgt:

Straattoneeltje

Vuurlak uit een vulkaan, toornende tongen
Zoeken hun banen overal heen.
Uit het magma stolt een jongen.
Zeventien amper, een brekebeen.

We eten in een grillroom suikerbonen,
Griotten, maken er een dans.
'Ik zou wel in je haren willen wonen!'
Het jongetje lacht. Een vrolijke Frans.

Passanten zien ons stil en dreigend aan.
Ze staren, linkerpinken opgeheven.
De ondeugd. Hij komt naast me staan
En zegt: Kom mee. Sta niet te beven.⁴

De titel is ironiserend: de lezer verwacht een pittoresk schouwspel, iets uit de oude tijd wellicht, een folkloristisch tafereel. De titel straalt vrede uit. Niets is echter minder waar: de titel staat haaks op de inhoud van het gedicht. Het eerste woord staat direct al in schrill contrast met de titel, namelijk het woord “vuurlak”.

“Vuurlak uit een vulkaan”: daaruit spreekt een oerkracht, een scheppingsproces, een *alchemistisch* scheppingsproces. Uit een vulkaan, de toegang tot het diepste wezen van de aarde, komt een vuurlak. Een vulkaan is niet alleen een beeld voor het scheppingsproces, maar ook een beeld van het allereerste begin, een primordiaal begrip.

De aarde is kaal, leeg en woest. De scheiding tussen chaos en ordening, tussen hemel en hel, heeft zich nog niet kunnen kristalliseren. De alliteratie van de “toornende tongen” drukt de woede uit die gepaard gaat met de chaos. De jongen is een stolling uit dit primordiale, hij is een samenvloeijsel van chaos en ordening. Hij is onaantastbaar (“vuurlak”), onbreekbaar en daardoor onkenbaar. Hij spiegelt eerder dan dat hij zich laat doorgronden. Deze “gestolde” jongen is een metafoor voor het ultieme kunstwerk. Ook kunst probeert de chaos te ordenen, in een vorm te gieten.

Hij is pas zeventien, een adolescent, op de scheidslijn tussen kind en volwassene. Het oorkaangeweld waar deze jongen uit voortgekomen is, suggereert dat hij niet alleen onbreekbaar is en onaantastbaar, maar ook sterk en krachtig. Het tegendeel is waar: deze jongen is een “brekebeen”, een echte sukkelaar van de bovenste plank. Hij is onschuldig, naïef, en staat nog wat wankel in het leven. De chaos die in hem schuilt, de chaos waaruit hij is ontstaan, is vooral van betekenis voor zijn primordiale, glanzende uiterlijk of uitstraling, maar nog geen kenmerk van zijn karakter.

De onverstoorbare en tegendraadse liefde ontwikkelt zich in de tweede strofe. In een grillroom, als het ware een gecultiveerde vuurbron, maken zij een dans waarmee zij hun liefde en tegelijkertijd de chaos vieren, én de bevrijding uit de chaos. De dans als een erotisch ritueel. De verteller is zo bevangen door de jongeling dat hij wel in zijn haren wil wonen. De weelderige haren vallen hier samen met de aanlokkelijke “tongen”; het vuur straalt van de jongen af. Ook “haar” is hier een erotisch concept: het is nabij, tastbaar. “Haar” staat symbool voor kracht, energie en vruchtbaarheid.

De jongen weet niet precies wat de implicatie is van de zin, en lacht. Hieruit blijkt zijn naïviteit, de seksuele connotatie schiet langs hem heen. Daarom is hij nog jonger gemaakt: hij is nu zelfs een “jongetje”. Hier komt voor de eerste keer goed naar voren dat het om een verhouding of een ontmoeting gaat tussen een jongeling en iemand die al wat ouder is. Dat de lach getuigt van naïviteit blijkt uit de laatste zin van de tweede strofe: het jongetje is een vrolijke Frans.

Uit “Ik zou wel in je haren willen wonen” spreekt aanbidding. De jongen wordt liefdevol en vol vertederung (“een brekebeen”), maar vooral met passie beschreven. De man wil deel zijn van de jongen, en vooral zijn jeugd, zijn vruchtbaarheid, zijn verleidingskracht, zijn zonde, als een parasiet die alles wat de jongen bezit uit wil zuigen, alles wat hijzelf verloren heeft. Letterlijk als een luis op het reusachtige hoofd van de jongen.

In de slotstrofe komen de passanten in beeld, er ontstaat een scheiding tussen de twee geliefden aan de ene kant en de “gewone” mensen aan de andere kant. Uit dit contrast spreekt de afzondering waarin het homoseksuele leven plaatsvindt: het gedicht krijgt er hier een sociaal-maatschappelijke betekenislaag bij. De twee worden dreigend en stil aangezien. Ze worden niet begrepen. Er is niet alleen woede over de “zonde” maar ook angst: wat de passanten te zien krijgen is iets dat ze niet willen zien, namelijk openlijke homoseksualiteit. De passanten heffen hun linkerpink. Ze maken een bezwaar, maar een grotesk bezwaar in de ogen van de verteller. Uit dit parodistische beeld spreekt vooral de absolute ongenaakbaarheid van de verteller, de jongen en de homoseksuele gemeenschap in het algemeen.

Dan volgt de ommekeer. De jongeling neemt de verteller mee als een kind, die nu zelf een onervaren “brekebeen” is. In die zin heeft de verteller zijn zin gekregen: hij is nu die jongeling. Hij heeft echter niets meer geërfd dan diens stunteligheid. Van de mystieke, machtige uitstraling blijft hij

verstoken. Daarentegen wint de jongeling enkel aan kracht en mysterie. De verteller erkent de magie en de kracht van de jeugd in de jongen, diens magnifieke uitstraling.

Hij heeft een ambivalente houding tegenover het ouder worden. Hij ontkent zijn ouderdom, het komt neer op zelfbedrog. Dit manifesteert zich door het hele gedicht: de jongen is een “brekebeen”, “een jongetje”, “een vrolijke Frans”, een “ondeugd”. Met deze bewoordingen probeert hij vast te houden aan zijn persoonlijke waarheid.

De omkering aan het eind is verrassend, maar in het licht van het Ganymedesmotief aannemelijk. De Ganymedes in dit gedicht van Komrij heeft een haast primordiale schoonheid, een schoonheid die voortkomt uit de pracht en de ongrijpbaarheid van de natuur zélf. In “Straattoneeltje” worden de jongeling en zijn uitstraling nauw verweven met het (primordiale) landschap. Een verschil is dat dit landschap in de oorspronkelijke mythe een haast pastorale indruk maakt, terwijl het landschap bij Komrij een oorverdovend lawaai produceert en meer aan de hel dan aan de hemel doet denken.

Uit het magma stolt de jongen, hij wordt zichtbaar gemaakt. Hij is jeugdig en bezit een mysterieuze aantrekkingskracht die inherent is aan zijn ontstaanswijze. Zeus is de woordvoerder van het gedicht. Hij zal de brekebeen inwijden in het geheim van de liefde. Hij zal hem deel laten nemen aan het volle leven. Ze zijn tegendraads, vol van “zoetigheid”. Er wordt gelachen, de verteller wordt aanbeden.

Pas in het slot wordt duidelijk wat de motieven zijn van Zeus: de schoonheid van de jongeling wil hij bezitten. Zeus is een overrompelde oudere man die wordt herinnerd aan zijn eigen sterfelijkheid en, hoewel grotendeels onbewust, haast bang wordt van zoveel frisse onbevangenheid en seksualiteit. Ganymedes is een dienaar, geen onderdanige. Aan het einde is de situatie echter omgedraaid.

In “Straattoneeltje” spreekt op de achtergrond de mythe van Ganymedes mee. Het onderwerp is de homoseksuele verhouding. Dat de woordvoerder in dit gedicht een vrouw zou kunnen zijn wordt nergens gesuggereerd. De oudere man die zoveel bewondering ontwikkelt voor de jongen (“Ik zou wel in je haren willen wonen!”), de homoseksuele liefde, de suggestie van geslachtsverkeer, en de problematiek rond het behoud en het verlies van onschuld, alles speelt in dit gedicht van Komrij een rol.

De jongen vertegenwoordigt, net als in de oorspronkelijke mythe, de uitsluitend uiterlijke schoonheid, het puur esthetische, de magie van Kunst. De jongen is niet werkelijk een gesprekspartner, maar hij is mooi en prachtig genoeg om te begeren, te danken aan de goddelijke en primordiale schoonheid.

1.2.2 Gedaantewisselingen: *Capriccio*

De motievenparen “leerling en meester”, “schuld en onschuld”, “jeugdigheid en ouderdom” en de aantrekkingskracht van Ganymedes op Zeus, de oudere en wijzere man, al deze aspecten worden door Komrij opnieuw belicht in zijn lange gedicht *Capriccio* uit 1978.⁵ *Capriccio* is een verhalend gedicht in 8 delen van elk 12 regels waarin twee personen figureren, namelijk de verteller van het gedicht en een jongeman. Het wordt gezien als Komrij's meest uitgesproken homoseksuele gedicht tot dan toe, en veel aspecten uit dit meesterlijke gedicht zijn al onder de loep genomen.⁶ Het verval, de homoseksuele relatie, de metamorfose, al deze elementen leiden echter tot een onderliggende, en nergens belichte overeenkomst met de mythe van Zeus en Ganymedes.

Fiat Lux, Latijn voor “Er zij licht”, duidt het begin aan van een scheppingsproces. De lezer belandt in een primordiale toestand. Twee figuren, als “we” aangeduid, lopen over de Transformator Weg. Transformatie is een van de thema's in het gedicht en tevens is het een werkelijk bestaande straat. Het mythische, het mystieke en het banale worden in de eerste zin van dit gedicht al verenigd. Het

hele gedicht is op verschillende plekken zeer artificieel. De zon ondergaat een metamorfose: ze wordt een sinaasappel, een symbool, een beeld van vruchtbaarheid.

De twee zwijgen, er is geen gesprek: de reden voor hun samenzijn is, althans voor de verteller, glashelder. De jeugd en argeloosheid van de jongeling werken als een magneet. De wangen van de jongeling zijn bleek. Zo lijkt de jongeling op een marmeren beeld, een god, onaantastbaar.

De jongeling wordt een jonge god genoemd, hij wordt niet als een gewone sterveling gezien. De toevoeging “heet zoiets sedert Tachtig” is een ironische toespeling op de Nederlandse beweging van Tachtig, een verwijzing naar het devies “L’art pour l’art” en de uitroep van Willem Kloos “Ik ben een God in het diepst van mijn gedachten”.

De stilte is beklemmend: “We liepen stil de morgen tegemoet. / Ik hoorde je niet ademen.” De stilte is niet alleen de letterlijke stilte voor de storm, de ademloze verwondering voor alles wat om hen plaats heeft, maar ook de stilte die gepaard gaat met de homoseksuele liefde tussen een oudere en een jongere man. De natuur eist alle aandacht op: alweer steekt bij de schepping, de primordiale fase van het leven, een oorverdovend lawaai op. De zon komt “stormachtig” op en met die opkomst van het licht, gaat het lichte gloeien van de jongeman op in werkelijk licht, de jongen tekent zich als het ware af in al zijn onaardse schoonheid en wordt een engel, in esthetische zin. Alweer die vonken, precies zoals in “Straattoneeltje”, de vuurtongen die een kroon vormen op het hoofd van de jongeling.

De stralen in het aangezicht van de jongeman, het vuur dat uit de jongen zelf lijkt te komen: alles verwijst naar de verheerlijking van de mystieke jongeman. De vlammen zijn niet alleen een eerste toespeling op de initiatie van de jongen, maar ook een bijna letterlijk en clichématig symbool voor de jeugdigheid en de lust in de jongen die tot leven worden geroepen. In het eerste deel heeft de jongen een transformatie ondergaan onder het oog van de man die naast hem wandelt. Een subjectief beeld. De jongen verandert *in de ogen van de oudere man*: de verteller van het gedicht wordt in feite in vlam gezet en brengt in poëtische beelden over wat hij voelde, en dus zag.

“De autoweg”, het tweede deel in deze cyclus, keert na “Fiat Lux” terug naar het dagelijkse, in dit geval de autoweg en de moderne maatschappij. De verteller heeft door de jeugdigheid van de jongen en door zijn eigen verliefdheid een transformatie ondergaan, die zich direct uit in kunst, in dit geval het “poëtische”. De natuur ondergaat eveneens een transformatie, dit door de beschrijving van de door schoonheid bevangen woordvoerder: de vogels die uit het land opstijgen, krijsen.

De vogels krijsen als een groep bacchanten. Alweer de dans, evenals in “Straattoneeltje”: de viering van de primordiale seksualiteit en de lust. De vogels lijken wel wellustigen die deelnemen aan een orgie, een heidens en dionysisch ritueel. De vogels stijgen krijsend uit de vruchtbare aarde omhoog om deel te nemen aan de viering van eeuwige schoonheid. Ze doen niet toevallig denken aan de (wellicht ook krijsende) arend in het verhaal van Ganymedes en Zeus.

De toestand van heerlijkheid houdt niet lang, “De eerste auto’s naderen.” Het lawaai komt nu niet meer van de natuur, maar van de menselijke schepping. De wereld is niet meer dromerig en voorwereldlijk maar “wakker”. De natuur wordt platgereden. Wormen zijn een veelvuldig terugkerend motief in het werk van Komrij en staan symbool voor het aardse, aanschouwelijke aspect van de dood. In dit gedicht zijn de wormen ook onderdeel van een reeks beelden die allemaal “hoog” en “laag” als oppositie hebben. De opstijgende vogels, de opkomende zon, de regenwormen. Het hoge en het lage zijn in deze beelden metaforen voor hetgeen Komrij in dit gedicht bewerkstelt, namelijk het mengen van “hoge” en “lage” kunst. Ook is de tegenstelling “hoog” en “laag” een verbeelding van het verlangen, het bereiken van het hogere, het eeuwige.

De beschaving drukt dat verlangen echter wreed de kop in. Het is alsof er een geselende plaag over de wereld trekt, nu de moderne wereld wint. De twee hoofdfiguren distantieëren zich nadrukkelijk van al dit opkomende en wereldvreemde geweld, ze grijpen niet in. Ze staan niet voor niets op een akker, zij zijn nauw verbonden met de aarde, de natuur, de vruchtbaarheid, het lustoord.

Het zwijgen is een belangrijk motief bij de homoseksuele liefde die het lichamelijke benadrukt, maar krijgt hier ook de bijklank van wijsheid en distantie. Ook de jongeling is zich intussen aan het voorbereiden op iets, hij is geladen met jeugd, met kracht, misschien zelfs met verzet, verzet tegen de wereld die hij met al haar snelle veranderingen niet aanvaardt, de wereld die hun liefde ook niet goedkeurt, waardoor zij niet alleen opzij *willen* treden, maar ook *moeten* treden.

In het derde deel speelt de mythologie een grotere rol. De jongen wordt nu vergeleken met Endymion. De verteller probeert zijn liefde te relativiseren. Tussen de mooie herdersjongen Endymion en Zeus is geen enkele (seksuele) spanning. Inzichtgevend zijn ook de omschrijvingen die meestal voor Endymion zijn weggelegd: gunsteling van Zeus, of zelfs zoon van Zeus. “Ganymedes” zou op het eerste gezicht natuurlijk een betere titel zijn, in de homoseksuele context van dit gedicht. In dit derde deel neemt de verteller op een haast ironische wijze alvast afscheid van de jongeling. De verteller is zich bewust van de sterfelijkheid van de jongeling en de vergankelijkheid van jeugdige schoonheid.

De dood van Ganymedes is een herrijzenis. De echte dood is een voortleven in een andere vorm, in het geval van Ganymedes als stralende ster tussen de andere sterren. De “coma” van Endymion is slechts totale stilstand, en geen transformatie of metamorfose.

De verteller stelt zich dus realistisch en hard op door de jongeling “Endymion” te noemen. Al heeft hij ook mededogen. De jongeling is nog altijd “een jonge god” en een “vlegel”, een bijna vertederende term. De jongeling straalt jeugdigheid en vitaliteit uit: hij lacht “luidkeels” en werkt aan de straat. Hij tikt tegels temidden van soortgelijken, “tussen andere wildebrassen”. Het lachen is brutaal, flirterig. De jongeling blijkt een werker, een dienaar, zijn spierkracht is zichtbaar. Hij is stoer, stil en sterk. “Weerbarstig” als de aarde zelf. Dicht bij de aarde voelt hij zich thuis. Hij is geestelijk en fysiek niet ver verwijderd van het primordiale, de chaos en mystiek.

Dubbelzinnig is de “pikhouweel” waarmee de jongen aan de straten werkt. Alles draait om die pikhouweel, alles draait om uiterlijke kracht en inspanning. En alles draait om seks, om het geslachtsdeel (“pik”) van de jongen. Het is ook een toespeling op de *omvang* van het geslacht. Het werken aan de straat verandert in een seksuele daad, alsof hij de liefde bedrijft met de oermaterie, met de grond onder zijn voeten. Weer eens benadrukt het gedicht de relatie tussen natuur en geslachtsverkeer, vruchtbaarheid, geilheid: “Je was dicht bij de aarde met je dijen. Altijd dichtbij.” Hij ruikt zelfs naar seks, naar lustbeleving: “Je rook naar verse grond.”

Dit is een verheerlijking van het esthetische, van het lichamelijke van een adolescent, de jongen met zijn onbekommerde lach, zijn atletische spierkracht, zijn (onbewust) provocerende seksuele uitstraling. De jongen is zwijgzaam: “Hij zei niet veel.” Hij is niet te peilen, niet kenbaar. Het beroep van stratenmaker wordt een variatie op een ander bekend homo-erotisch concept, dat van de matroos. Ook bij dat symbool voert het uiterlijke, het blakende en het seksuele de boventoon.

Maar vooral wordt in “Endymion” een scheiding aangebracht tussen twee geliefden, de oudere heer en de “jonge god”. Het begin wordt gemaakt door “verse grond”, een beeld dat echter nog sterk neigt naar het erotische en dus het levenskrachtige van de jongen. Maar dan blijkt het inzicht van de verteller:

Eens welt de aarde langzaam uit jouw mond,
Kruipen de wormen door je holle schedel.
De knekelman speelt lachend op zijn vedel.

Hier vind een volledige ommekeer plaats. De jongen is niet langer aanschouwelijk maar afschrikwekkend. Zo voorspelt de verteller het lot van de jonge man. Deze Zeus heeft weinig

gemeen met de jongeling maar vindt diens jeugd onweerstaanbaar, en niet alleen omdat de jongen uiterlijk zo betoverend is, maar omdat schoonheid inherent is aan jeugd en jeugd aan vitaliteit.

De wormen zijn geen beeld voor het aardse, onderhuidse verlangen van het sterfelijke naar het hemelse, maar een gruwelijk beeld voor het ondergrondse. Hier in het duister zijn zij de heersers, in de aarde die het seksuele en het orgastische (zie “pikhouweel” en “dijen”) verbindt met de dood. De holle schedel, een beeld dat ruikt naar kitsch, opzettelijke en clichématige kunst, wordt het onderkomen van de dood.

De dood waart rond in die schedel. De Dood (“knekelman”) staat er bij te lachen, als op een oud schilderij. Om de satire te vervolmaken speelt hij niet op een viool, maar speelt hij “lachend” op een “vedel”, een voorloper van de viool. Ook de dood wordt tot kunst verheven, maar op een sardonische wijze. Het archaïsche beeld van de knekelman met zijn vedel contrasteert met de typering van de jongeling.

In “Tranen” wordt in de eerste regels ook gehoor gegeven aan het doodsbesef. “Op de schouder van een stratemaker / Grijslacht de oehoe.” Weer is hier de blik aanwezig, de verstarrende, esthetiserende blik die zo belangrijk is in de kunst en bij Ganymedes. De “oehoe”, zowel een onomatopée als een ander woord voor “ooruil”, is hier de personificatie van de verteller in “Endymion”. Nu is het de uil die met plezier waakt over de jongen. De uil is niet alleen een symbool voor wijsheid en ouderdom maar ook voor verstarring en dood.

De tranen van de jongeling ritselen als eikeltjes uit de boom en breken krakend open op het voetpad: “Tranen worden dor. / Hoor, hoor. Ze breken open op je kaken. Ze ritselen. Je hoort de tranen kraken.” Dat dit beeld een sterven inluidt is evident, maar misschien is het beeld van de oude tranen, in combinatie met de eikels of dorre vruchten, ook een homo-erotisch beeld van verval en ouderdom. Het zaad van de jongeling verdort naarmate de jeugd verstrijkt.

Na deze relativerende vier eerste regels gaat de aandacht weer uit naar Ganymedes, de stratenmaker. Misschien is hij zich bewust van de naderende ondergang van schoonheid, het verval, de dood; misschien niet. Hoe dan ook: “Het interesseert een jonge god geen lor.” Voor de eerste keer ontstaat er werkelijk contact tussen de twee hoofdpersonen: “Je kijkt me aan, je ogen zijn als sintels / Die in de asla smeulen als het wintert.” De verteller is zich de hele tijd al bewust van die enorme spanning, die nu tot zo’n intensiteit wordt opgevoerd dat er een steekvlam schiet in het rechterbeen van de schrijver. Hij wordt van zijn voetstuk gebracht door de jongen die iets lijkt te willen zeggen.

Eindelijk wordt er gesproken: “Zeg op, m’n jongenlief, waar gaan we heen?” Er is een leider nodig. Er is een groot verschil tussen de bravoure van de jongen in “Straattoneeltje” en de jongen hier. Deze jongen bezit veel uiterlijk vertoon, maar veel minder zekerheid. Zoals er in de schilderkunst verschillende nuances bestaan in de afbeelding van Ganymedes, en dan vooral in de afbeelding van zijn “ontvoering” door de arend, zo zijn er ook variaties in de letterkunde. Bij Komrij: een zelfverzekerde versie van de jongeman, en een onzekere.

Het “jongenlief” kan worden gezien als een typisch homoseksuele manier van communiceren. “Jongen” verwijst niet naar leeftijd maar is hier waarschijnlijk een kokette, flirtende vorm van aanspreken. “Jongenlief” kan echter ook een metamorfose inluiden: de door Zeus gezochte jeugd en vitaliteit wordt door middel van de kunst overgebracht. “Jongeling” slaat dan op de verteller. Er is geen fysieke verandering die in het oog loopt. Maar met de typering van de jongeling is de verteller weer jong. De oudere man en de jongere man zijn één en dezelfde persoon, afsplitsingen van één ideaal: de schoonheid en de vitaliteit van een jongeling en de wijsheid en het inzicht van een oudere man. Als er sprake is alter ego’s, dan moet dit gedicht ook als een grote oefening in “verhalend narcisme” worden gezien. Deze twee hoofdpersonen begeren in deze interpretatie zichzelf.

In “Vignet” is de kunst een belangrijk thema. De liefde als een esthetisch object, als een vastgelegd en verfraaid kunstwerk. “Vignet” schetst een moment van hemels geluk nadat in “Tranen” sprake was een doorbraak. De twee vervolgen hun weg en mijden de bekende wegen. De oudere figuur, die zich niet alleen leider weet maar zich ook haast “zichtbaar” gelukkiger voelt, neemt de jongen mee naar weiden en landerijen. De pastorale sfeer is terug, andermaal speelt de natuur een hoofdrol. De natuur is een plek waar geliefden zoals zij zich kunnen vinden, de wereld die het dichtst staat bij het pure en het ongecultiveerde. Zonder ironie wordt voor de eerste keer ook het woord “gelukkig” gebruikt. Zeus en Ganymedes zijn aanbeland in het paradijs.

Er wordt gezwezen, maar in tegenstelling tot eerder, wordt nu duidelijk gemaakt waaróm er gezwezen wordt: “Het deed er ook niet toe wat of we zeiden. / Waar liefde woont is zwijzaamheid een zegen.” Was de zwijzaamheid eerder nog een uiting van afwachtendheid, nu is zij een teken van bewondering en adoratie.

De pastorale en idyllische sfeer bereikt een voorlopig hoogtepunt in de tweede helft van “Vignet”. Het geheel doet sterk denken aan een schilderij van de schilder Francesco Mazzola (1503 - 1540), ook wel “Il Parmigianino” genoemd. Diens “Two nude shepherds seated against a tree” is even pastoraal en erotisch als de beschreven paradijselijke toestand in “Vignet”. De oudere man en de stratenmaker liggen in het gras als een stilleven, alsof ze vereeuwigd zijn in een schilderij. Er gebeurt niets, beide mannen bevinden zich in de ideale geestesgesteldheid, die van stilstand, of eeuwigheid. De jongeling is week geworden: zelfs een kleine kever die niet meer doet dan even aaien, laat het “achtersteven” van de jongen “gulzig trillen”.

Dit gedicht is vrij van ironie en vol vrede. Het beeld van de twee mannen in het gras is als een vignette, een versiering in het totale gedicht *Capriccio*.

Ook “Fata Morgana”, het zesde gedicht in de reeks, vormt een breuk met de erotische spanningsopbouw in *Capriccio*. Hier wordt een uitstapje gemaakt naar de oude wereld van religie en mystiek. Al is er van die wereld niet veel over:

We dwaalden langs verpulverde altaren
 Waar grijze monniken met giereblik
 Ons leverzuchtig zaten aan te staren.
 Hun lichaam was onooglijk van het slik.
 We zagen nonnen met bestofte brillen
 Waarin het leed van eeuwen stond te lezen,
 Ze huiverden en vreesden duizend vreesen.
 We hoorden dode mijterdragers gillen,
 Hof van Rome, pausen, kardinalen,
 Als varkens die de vilder op komt halen.
 Je glunderde, als na een goed rapport.
 Hier heerste recht, al duurde het maar kort.

Het katholicisme wordt hier van zijn onaantastbaarheid beroofd. De reeksen van Francis Bacons “Screaming Pope” hebben ongeveer dezelfde uitwerking. Homoseksualiteit wordt gevierd ten koste van het katholicisme.

De altaren zijn verpulverd. Alles is oud en gedateerd. De monniken zijn grijs, de brillen van de nonnen zijn bestoft. Met “giereblik” worden de twee aangestaard, “leverzuchtig”, alsof zij samen een verrader zijn van een geheim, wellicht het taboe van de homoseksuele liefde. Alles is bedorven: de kerk is beroofd van haar macht en aanzien. Kardinalen en pausen worden denigrerend “mijterdragers” genoemd, en zijn aan het gillen geslagen. De eens zo machtige en strenge afgezanten van de kerk zijn vieze varkens die zichzelf bevuilen, klaar om geslacht te worden.

De aanblik is een lust voor het oog voor de stratemaker en de oudere heer. Samen ontmythologiseren zij de kerk, de jongen door zijn onbevangenheid, de verteller door de dichtkunst; hij verzint metaforen die de kerk ontmaskeren en onthuilen. Daarmee vormt dit deel van *Capriccio*, meer als de andere delen, een regelrechte aanklacht tegen het katholicisme. De triomf is aan de zijde van de homoseksuele liefde. Daarom glundert de jongen ook als “na een goed rapport”.

De boodschap die het gedicht daarmee geeft, is zowel optimistisch en pessimistisch: alleen liefde overwint alles, maar die liefde is geen lang leven beschoren. De macht van de kerk is zeer groot.

Komrij blijft vervolgens in de sfeer van de woestijn met “Oase”, de temperatuur loopt op. Was “Vignet” wellicht een uitbeelding van de lente, in “Oase” is het hoogzomer. Het is “bloedwarm”. De jongen, die nu hevig begint te zweten, is een “marmerbeeld”. Kleding is niet alleen ongewenst vanwege de hitte, maar ook vanwege die toenemende lustgevoelens. De verteller kan niet wachten, maar de toenadering gebeurt vooralsnog omzichtig. De jongen, die als marmer is, streelt met zijn koele, marmeren handen de oudere figuur.

De jongen tart en de verteller kan het bijna niet meer uithouden, hij wil de straat zijn die de stratenmaker aanlegt. Nu blijkt ook waarom de verteller zo uitvoerig stilstond bij het plaveien van de straten in “Endymion”. Nu wil de verteller bewerkt worden door de stratenmaker. Hij is geil en opgewonden, vandaar de overtreffende trap in “Het is wel honderd graden Fahrenheit”. Het trage wordt ook weer eens gesymboliseerd door de als meerschaum helder gloeiende lichten.

De liefde die zo lang vergeten was, wordt weer opgeroepen. Het is een oeroud gevoel (spijkerschrift), maar ook onvervormbaar en steeds weer nieuw voor de jeugd of voor wie zich jeugdig voelt. De jongen raakt hem nu met beide handen aan en begint hem te kussen. Het is Ganymedes die telkens het initiatief toont, het eerste spreekt, het eerste tot fysiek contact overgaat. Dit hoort bij de onbevangenheid van een jongeling die schuchter is (zijn kussen zijn “mimosa-achtig schuchter”), maar vooral nieuwsgierig is.

“Ik zie een wit zeil langs de einder zweven.” Dit droombeeld luidt misschien wel een langgekoesterde wens in. In ieder geval is het witte zeil een teken van overgave.

In “Het scharlaken uur” wordt de spanning eindelijk doorbroken:

Elastisch en elektrisch als een panter
 Omsingel je opeens mijn ledematen.
 Mijn lichaam vecht en wordt recalcitranter.
 Mijn tegenstand brengt je in alle staten.
 Je zweet begint gebiedender te geuren.
 Ik doe mijn mond vaneen maar kan niet praten.
 Ik zie de allerzonderlingste kleuren.
 Geluiden hoor ik, nimmer nog gehoord.
 Je bruine arm verheft zich, keer op keer.
 We strijden met geweld. Zonder een woord.
 Ik glijd als in een steekspel neer.
 Ik voel hoe ik genadig word doorboord.

Weg is plotseling de schuchterheid, weg is de afstandelijkheid. De jongen is als een panter geladen. Hij is niet alleen soepel maar ook “elektrisch”. Steeds is er die toespeling geweest op spanning, elektriciteit, en nu is het tijd om al die opgebouwde energie uit te storten. De jongen is geil en snel, als een wild beest omsingelt hij de ander. Dit is de “verkrachting” of de “ontvoering” van Ganymedes, maar nu omgekeerd. Zeus wordt nu overmeesterd, en als al eerder gezegd, deze Zeus in

Capriccio is onophoudelijk de passieve figuur. Zijn lichaam vecht en wordt opstandig als hij zich omsingeld weet, maar het is een gevecht dat met genot wordt ondergaan.

Hoe meer de verteller zich verzet, hoe sterker de wilskracht van de jongen. Met die toenemende wilskracht wordt ook de geur van zweet penetranter. De geur is verleidelijk en bedwelmend, zoals de geur van seks. De verteller begint van genot zelfs te hallucineren; hij kan niet meer praten en ziet vreemde kleuren, hoort geluiden die hij nooit eerder hoorde. Seks is het ultieme genotsmiddel.

Zoals niet zelden is er bij de beschrijving van de geslachtsdaad een bepaalde mate van geweld aanwezig. De bruine arm van de jongeling, het geslachtsdeel, wordt een steekwapen, een pikhouweel. Eindelijk is de verteller de straat die hij zo graag zou willen zijn.

Seks is ongecoördineerd en wild, er wordt dan ook met geweld gestreden. Maar wel weer zwijgend. Er is dus weer een betekenis aan het zwijgen toegevoegd: er was al “afstandelijkheid”, “onkenbaarheid” en “liefde” en nu is daar “lust” of “geilheid” bijgekomen. De stilte staat in schril contrast met het fysieke lawaai dat door dit hele gedeelte klinkt.

Het geweldsmotief wordt vervolgens uitgebouwd: hun vrijpartij verandert in een *middeleeuwse* steekspel. Ridders zijn ze, hoofs en eerbiedig: het is een eerbaar gevecht, een gevecht met veel uiterlijk vertoon maar met geen daadwerkelijke dood tot gevolg. De man valt niet ter aarde, het gaat zachter: hij glijdt. Deze “dood” is in feite enkel sierlijkheid. Het doorboren hangt enkel samen met de seksuele daad, de gesuggereerde dood slechts met die van het orgasme.

Dit gedicht beschrijft de extatische eenwording van Zeus met Ganymedes. Het is een uur van zachtheid, van luxe, van vervulling. Misschien ook een uur van zonde, de “zonde” van de verboden liefde. “Al waren uw zonden als scharlaken” (Jes. 1:18), staat er in de Bijbel. De hoogrode kleur, de fijne wollen stof, ze staan hier voor het kloppende bloed, de verleiding, die uiteindelijk een einde heeft gekregen.

Hierna gaat het bergafwaarts. In “Metamorfose” vindt Zeus zich “traag terug”. Het lijkt alsof hij niet meer bestaat, “Ik had mijn lichaam hopeloos verloren.” Na het lichamelijke hoogtepunt, na het ontladen van de spanning, is alleen nog de depressie en de eenzaamheid mogelijk. Zijn toestand is vervallen, ze lopen over een “vervallen brug”. Weer is er die verbintenis met de natuur, met het landelijke en het pastorale, maar de magie is weg. Ze staan tot hun middel in het koren, klaar voor de oogst, het wemelt van de afgestorven kleuren.

Alles heeft zijn glans verloren, er is een grote leegheid. Zeus bereikte, zonder dit te beseffen, wat hij zo bewonderde in de jongeling: jeugd, kracht, vitaliteit. Maar wat hij voelt is het bedrog van die uiterlijke schoonheid, het afsterven dat diep binnen in al aanwezig is. Hij is nu “een jonge ondeugd uit een mooie droom” maar overtuigend klinkt hij niet. Daarvoor is de omgeving te vervallen, daarvoor is het verlangen, dat wat hém zijn vitaliteit gaf, te plotseling verdwenen. “Ik wist het niet” duidt dus ook op “Wat nu?” Nu hij bereikt heeft wat hij zo verlangde is er niets om nog naar uit te zien. Het verlangen zelf blijkt belangrijk. In dit gedicht is de jongeling verdwenen, na de extase is er introspectie: “Nog voordat zij zich konden vergewissen / Van zoveel schoonheid was ik al voorbij.”

De schoonheid is zo vergankelijk als de pracht van een bloem. Als in een droom vond hij zich terug, voor even was hij zoals de jongeling, die hem eerst had doen verlangen en later dat verlangen had bevredigd. Maar dromen zijn vluchtig, de metamorfose is van korte duur: “Met moeite, schoksgewijs, hervond ik mij.” Een orgastisch naschokken.

Het besluit van *Capriccio* is een afscheid van alles wat dit gedicht bracht: de magie van de liefde, het verlangen als stuwende kracht, uiterlijke schoonheid, lust. In het begin was er licht, nu is er donker, “Fiat Nox”: tijd voor een afscheid. De avond is gevallen. Alles riekt naar verrotting: een dampend moeras, de “verderfelijke woning” van de drakenkoning. Het sprookje van de twee hoofdfiguren is

een boos sprookje geworden. Ze rillen van angst en vluchten uit het onwaarsachtige. De dood zit hen op de hielen, als een spook. Die dood is vooral de dood van de betovering, de dood van de hemelse liefde die slechts van korte duur is.

Het pastorale motief wordt achtergelaten, de moderne tijd eist de aandacht weer op: "Met felle bundels elektriciteit / Schenen de auto's ons in het gelaat." Weg uit de anonimiteit, onder het voetlicht: ze worden belicht en beoordeeld.

De "Transformatorweg" is de aanduiding dat alles weer is zoals in het begin: het hele gedicht was één grote transformatie: de Zeus-figuur die gelouterd werd en een ware metamorfose onderging en ook de jongen aan zijn zijde, Ganymedes, die met zijn roekeloosheid en gemaskeerde onschuld de ander binnenliet in de schatkamer van de liefde en de verbeelding. Een gedicht dat tot het einde toe een wereld schiep die toegankelijk werd gemaakt voor de lezer door middel van die verbeelding. Als een Assepoester verandert Ganymedes in een jongen "van de straat". Hij is zijn aantrekkingskracht kwijt, en zijn magie.

Dit gedicht laat sporen zien van een eeuwenoude mythe, die van Ganymedes en Zeus. Het is een ode aan de homoseksuele liefde en een ode aan de dichtkunst, die door de dichter zowel geparodieerd wordt als zéér ernstig opgenomen. *Capriccio* heeft een archetypische thematiek, die van jeugd tegenover ouderdom, die van roekeloosheid tegenover bedachtzaamheid. Het is een primordiaal gegeven dat zo goed gesymboliseerd wordt door de verhouding tussen Ganymedes en Zeus. Er gaapt voortdurend een afgrond tussen hen die enkel door verbeelding en kunst wordt overbrugd, ook al is het van korte duur.

Ganymedes en Zeus ruilen in de moderne weergave bij Komrij als het ware van identiteit. Zij dragen hun energie aan elkaar over. Niet de schaking van Ganymedes staat centraal, maar hun hemelse samenzijn.

1.3 Het erotische verlangen: "Arabiese seun" van Johann de Lange

In de Afrikaanse literatuur speelt het indrukwekkende landschap een grote rol, soms impliciet, soms expliciet. Het landschap is een personage. Soms blijft het bij de beschrijving van bomen en steen; soms, zoals bij veel werk van bijvoorbeeld Karel Schoeman, worden het menselijk handelen totaal geabsorbeerd door het land.

In de homoseksuele Afrikaanse literatuur is Johann de Lange een van de eerste die zeer expliciet durft te zijn. Koos Prinsloo en Hennie Aucamp zijn in de jaren tachtig ook actief om in hun werk het homoseksuele te benadrukken, maar Johann de Lange, samen met een dichteres als Joan Hambidge, is verreweg de meest uitgesprokene.

Ook De Lange ontkomt niet aan de onbewuste traditie. Opvallend is het dat zijn gedichten zachter van aard worden als een "jong seun" het onderwerp is. Zoals Ganymedes wordt ook de adolescent bij De Lange geplaatst in de context van het landschap.

Arabiese seun

Hy stap voor my uit onhaastig
met seunsheupe
ligweg in net 'n wit lendekleed,
sy rugstring 'n bruin tou
teen sy rug afgeknoop,
sy voetval 'n vlugtige
skaars hoorbare ritme.

Hy beweeg teen 'n landskap,
 opgeefselende damp-akwarel
 bewend in die middaghitte,
 die heuwels hurkende kamele.
 Sy skouers is sandbruin,
 'n skaal waarin hart en asem weeg,
 sy oë blou soos 'n skielike
 oog in die woestyn,
 sy wimpers fyn palmtakke
 oor die koelte van die oë.
 En wanneer hy halt
 by die witgekalkte huis
 en omdraai in die koel deurkosyn
 en met blink Pan-oë wink,
 sien ek ervaring op sy gelaat lê
 soos 'n dun lagie stof op 'n spieël.⁷

In dit gedicht is slechts één figuur heel duidelijk zichtbaar, de “Arabiese seun”. Toch speelt de lyrische ik een nog belangrijker rol. De ik in dit gedicht is geworteld in een traditie van odes en liefdesverklaringen. Zijn taak is niet in de eerste plaats zijn gevoelens voor het object van zijn verlangen duidelijk te maken, maar om dit *zo vernuftig mogelijk* te doen. Zoals alle iconische poëzie is ook dit gedicht een oefening estheticisme.

Een buitenstaander is de dichter niet. Hij neemt in het gedicht overwegend een afstandelijke houding aan, die past bij de lyricus door de eeuwen heen. Het object dat beschreven wordt is verheven boven de aardse werkelijkheid van de ik en groeit door de beschrijving en de benoeming uit tot amper mythische proporties. Zo ook in “Arabiese seun”. Maar aan het slot van het gedicht blijkt dat er niet alleen een kunstmatige verhouding is, maar ook een werkelijke verhouding. Dat blijkt uit “en omdraai in die koel deurkosyn / en met blink Pan-oë wink”. Nu is er een daadwerkelijk contact tussen spreker en object, en blijkt dat de lezer aldoor, door de ogen van de ik, naar een Ganymedes-figuur gekeken heeft en ondertussen luistert naar een lyrische, dolverliefde (en geile) Zeus.

Al in de eerste zin geeft de ik zichzelf een plaats in het gedicht (“hy stap voor my uit”), maar er is nog geen werkelijk contact. De afstandelijke beschrijving overheerst. De details laten zien wat de gevoelens zijn van Zeus die de jongen ziet lopen.

Ten eerste is de keus van een Arabische jongen niet toevallig. De titel loopt vooruit en haakt in op het algemene beeld dat de westerse wereld heeft van het uitheemse. Alles draait om mysterie en versluiering (letterlijk), versluiering die begeerte uitlokt en een verlangen naar onthulling. Het geheim van de woestijn speelt ook een rol, en in feite speelt De Lange in dit gedicht bewust met kunstmatige beelden die flirten met het cliché en de kitsch van het “toeristische denken”.

De dichter uit zijn gevoelens en bedoeling door de wijze waarop hij beschrijft, en vooral door wát hij beschrijft. De erotiek die de jongen uitstraalt wordt herkend als een teken van verleiding. Hij weet dat de jongen bezig is hem te verleiden. De manier van lopen is haast loom (“onhaastig”), en benadrukt zijn “skraal seunsheupen”, zijn lichamelijke en zijn goede figuur. De heupen worden nog eens geaccentueerd door het witte kleed, een beeld van maagdelijkheid en verleiding.

Het witte kleed suggereert een veelbelovend lichaam. Zoals ook bij Ganymedes en Zeus, is er geen andere band dan de lichamelijke van de jongen. De jongen is zich hiervan maar al te bewust, en als Zeus aast de dichter op de lang gekoesterde droom. De slanke en bruine rug die zo

scherp contrasteert met het witte kleding dat de jongen om zijn middel draagt en zijn voorzichtige en ritmische, maar ook lome gang, zetten hem neer als erotisch object.

Het landschap in de mythe is onschuldig en een personificatie van de gemoedstoestand van de jongen die erin rondloopt: weelderig maar naïef. In "Arabiese seun" is dat niet anders, alleen geeft Johann de Lange een functionele draai aan dat landschap. De temperatuur van de beschreven streek maakt dat de jongen als vanzelf loom en zweterig wordt. Hij loopt in een heet, verleidelijk en verhit landschap en is zo deel van dit landschap dat hij de karaktertrekken overneemt. De kamelen lijken voor de wonderbaarlijke aantrekkingskracht van de Arabische jongen te knielen. Het is een waardig eerbetoon aan de menselijke schoonheid.

Dit gedicht wil enkel de erotiek en de schoonheid van het jonge mannelijke lichaam bezingen. In de regel die begint met "Sy skouers" wordt daaraan gehoor gegeven: één voor één komen die delen van het lichaam die als eerste opvallen in het uiterlijk aan bod: de schouders, de ogen de wimpers. Weer die rust, dat mysterie, die verleiding, de verleiding van de natuur. De schouders zijn bruin als het zand, en zijn zo gevormd dat ze als het ware een schaal vormen waarin de hartslag en de ademing in volmaakte harmonie samenwerken, als in een weegschaal. Die balans geeft een zekere rust en superioriteit aan deze jongen. De ogen, een ander element van verleiding, zijn blauw. Ook dit wordt weer vergeleken met het landschap waarin hij rondstapt. Ze zijn blauw zoals een plotselinge open plek, een oase, helder en verfrissend. De wimpers zijn als palmtakken verleidelijk en gracieus.

Uit dit gedeelte blijkt hoezeer de dichter bevangen is door het mysterie van de jongen. De lezer ziet hem bijna krampachtig vergelijkingen aandragen die het waard zijn deze mysterieuze schoonheid te benoemen. Uit deze regels blijkt dat er geen gelijkwaardige houding is tussen de spreker en de jongen. Elementen die opvallen, en impliciet dus verschillen met kenmerken van de verteller, zijn onder andere leeftijd, schoonheid en verleidingskracht.

In het laatste deel ontstaat voor de eerste keer echt contact, een contact dat gebaseerd is op verleiding. Het huis wordt een vluchtoord, een veilige haven. Dat er iets komen gaat wordt duidelijk uit "en omdraai in die koel deurkosyn / en met blink Pan-oë wink". Hier blijkt dat de jongen zich de hele lange wandeling door bewust is van de achtervolging. Hij draait zich, bijna vanzelfsprekend, om en zijn ogen blinken als die van Pan. Pan was een sater, met horens en een gerimpelde huid: geen toonbeeld van betoverende schoonheid. Het contrast is daarom nog sterker. Alleen die andere eigenschap van Pan heeft hij meegekregen, die ontembare lust en seksualiteit.

Ook in dit gedicht is het de jongen die het roer uiteindelijk overneemt. Niet alleen is de uiterlijke schoonheid van meer waarde dan de ouderdom en wijsheid die hij zelf bezit, maar ook is de onervarenheid van Ganymedes slechts schijn. Hij is uiteindelijk de verleider, hij is degene die het verloop van hun geestelijke en vooral fysieke verhouding bepaalt.

Nu pas, aangekomen bij het witte huis en totaal bezeten van de zwoele jongensschoonheid, ziet de dichter de ervaring die op het gezicht van deze Arabische jongen ligt bestorven. Wat overheerst is het spiegelbeeld, dat een connectie vormt tussen de oudere dichter en de jongen. De jongen fungeert als het beeld dat de dichter in de jongen wil zien, een verlangen naar jeugdigheid naar schoonheid, naar vruchtbaarheid. De ervaring en de wijsheid die in zijn eigen gezicht getekend zijn, blijken echter niet helemaal uit te wissen.

Ook is de spiegel een symbool van de adolescent die weet heeft van zijn eigen schoonheid en de uitwerking van zijn verleidingskracht. Het is een oerschoonheid, iets dat er van het begin af is en waar de jongen zich op een heel vanzelfsprekende manier van bewust is. Het is de ervaring die als een dunne laag stof op een spiegel ligt, een ervaring die terugkaatst op degene die deze schoonheid aanschouwt.

1.4 Ganymedes in de spiegel: *Giovanni's Room* van James Baldwin

1.4.1 De spiegel als katalysator

Giovanni's room van James Baldwin (1924 - 1987) is een boek over homoseksuele liefde, maar nu ligt de focus vooral op Ganymedes, en niet bij Zeus. De aandacht is niet meer toegespitst op de liefde van een oudere man voor een jongen, maar op die van een liefde tussen twee jongens.

Giovanni's room is het verhaal van David, een Amerikaan, en de jongen die hij in Parijs ontmoet, Giovanni, een barjongen. In de roman worden deze twee karakters uitgebouwd tot alter ego's. *Giovanni's Room* is één lange bekentenis, een "coming out". David, een jongeman die op het punt staat een leven te beginnen met zijn verloofde, die nog in Spanje is, vertelt vanuit zijn huis in Frankrijk het verhaal van zijn tijd met Giovanni, waarvan hij nu pas in durft te zien wat die voor hem betekende.

De achtergrond is de jaren '50, een tijd waarin nog een groot taboe rustte op homoseksualiteit. De kamer van Giovanni, ergens in Parijs, wordt de plek van hun ongestoorde samenzijn, de plek waar zij een liefde proberen te vinden die afgesloten is van de buitenwereld. De kamer is een symbool van hemelse liefde, maar ook van een claustrofobische en imaginaire liefde, omdat die alleen bestaansrecht heeft in deze afgesloten ruimte. Die wereld is als het ware hun pastorale landschap, hun oerwereld, waarin zij niet bedreigd worden, een wereld die een sterk contrast vormt met de boze werkelijkheid.

Een subtiel en ingenieus thema in de roman is dat van het spiegelbeeld, het thema van reflectie, een narcistisch symbool maar hier gebruikt als concept rond het thema van alter ego en vervreemding. Voor we een terugblik krijgen op wat er allemaal is gebeurd, zijn we in de eerste alinea's in het heden, samen met David, op een moment dat hij zijn toekomstige leven overziet, een leven dat nooit meer hetzelfde zal zijn nu hij tegenover zichzelf en zijn verloofde Hella zijn ware identiteit heeft prijsgegeven, en erkent dat hij gelogen heeft tegen Giovanni, de enige die zonder acht te slaan op de buitenwereld, zich volledig aan hem wilde overgeven:

I was thinking, when I told Hella that I had loved her, of those days before anything awful, irrevocable, had happened to me, when an affair was nothing more than an affair. Now, from this night, this coming morning, no matter how many beds I find myself in between now and my final bed, I shall never be able to have any more of those zestful affairs - which are really, when one thinks of it, a kind of higher, or, anyway, more pretentious masturbation. People are too various to be treated so lightly. I am too various to be trusted. If this were not so I would not be alone in this house tonight. Giovanni would not be about to perish, sometime between this night and this morning, on the guillotine. (p. 11)

Giovanni wordt nu vanaf het begin een tragische held door hem te koppelen aan de aanstaande dood, of die nu letterlijk of slechts symbolisch zal blijken te zijn.

Het spiegelbeeld is de eerste en voornaamste introductie van de verteller David. De reflectie benadrukt de kunstmatigheid van de verteller; hij is in overdrachtelijke zin kunstmatig omdat hij zijn ware aard, passie en seksuele voorkeur zolang heeft ontweken. Maar ook is hij een kunstmatig figuur omdat hij fictioneel is, een creatie bedoeld om een idee onder de aandacht van de lezer te brengen. Alleen in combinatie met Giovanni is hij een "werkelijk" persoon; alleen dan is zijn reflectie die van hemzelf. Zonder Giovanni is de reflectie die van een naamloze, een kleurloos gezicht dat voor elk ander gezicht inwisselbaar is:

I have a drink in my hand, there is a bottle at my elbow. I watch my reflection in the darkening gleam of the window pane. My reflection is tall, perhaps like an arrow, my blond hair gleams. My face is like a face you have seen many times. My ancestors conquered a continent, pushing across death-laden

plains, until they came to an ocean which faced away from Europe into a darker past. (p. 9)

Ook het landschap is een personage, een verbeelding van de gemoedstoestand van David. Het is een verlaten, melancholisch landschap, dat de dood van de liefde symboliseert voor David: het besef dat de liefde tussen hem en Giovanni ook gestorven is. Het landschap is kil en somber, en niemand die hem zal redden of bevrijden:

And the countryside is still tonight, this countryside reflected through my image in the pane. This house is just outside a small summer resort - which is still empty, the season has not yet begun. It is on a small hill, one can look down on the lights of the town and hear the thud of the sea. (p. 10)

Zo zijn én David en het landschap vastgevangen in een reflectie. Zij bestaan enkel indirect en door elkaar en zijn dus niet werkelijk (meer). Ook biedt de reflectie ruimte voor een melancholische terugblik op het verloren paradijs.

Het paradijs ligt voor David voorgoed achter hem. Zo blijft de herinnering aan “de eerste keer” ook slechts vastgevangen in reflectie. De eenmalige keer tussen Joey en hem, een experiment, een complete verrassing, groeit uit tot een ideaalbeeld. David is Ganymedes, maar hij is ook Zeus, die vol melancholie terugdenkt aan een verloren jeugd, een verloren onschuld, een verloren schoonheid:

It seemed, then, that a lifetime would not be long enough for me to act with Joey the act of love. But that lifetime was short, was bounded by that night - it ended in the morning. I awoke while Joey was still sleeping, curled like a baby on his side, towards me. He looked like a baby, his mouth half open, his cheek flushed, his curly hair darkening the pillow and half hiding his damp round forehead and his long eyelashes glinting slightly in the summer sun. We were both naked and the sheet we had used as a cover was tangled around our feet. Joey's body was brown, was sweaty, the most beautiful creation I have ever seen till then. (p. 14)

De episode met Joey wordt een mythe, niet alleen vanwege het idyllische karakter, maar vanwege het feit dat de gebeurtenis nooit meer te achterhalen is. Vandaar lyrische aanduidingen als “cheek flushed”, “curly hair”, “damp round forehead”, de bijna vrouwelijke “long eyelashes” en de “summer sun”. Al deze maniëristische beschrijvingen verhogen het droomgehalte van Davids herinnering. Verderop blijkt dan ook hoe cruciaal deze zomer met Joey was, en hoe betekenisvol zijn angst uit die tijd blijkt te zijn geweest. David hecht veel waarde aan het voorval. Dat wat geweest is en niet meer terug kan keren, groeit uit een primordiale gebeurtenis, een allesoverstijgende waarheid, die alles wat daarna komt betekenis geeft, ook Davids vlucht van Giovanni:

And yet - when one begins to search for the crucial, the definitive moment, the moment which changed all others, one finds oneself pressing, in great pain, through a maze of false signals and abruptly locking doors. My flight may indeed, have begun that summer - which does not tell me where to find the germ of the dilemma which resolved itself, that summer, into flight. Of course, it is somewhere before me, locked in that reflection I am watching in the window as the night comes down outside. It is trapped in the room with me, always has been, and always will be, and it is yet more foreign to me than those foreign hills outside. (p. 15)

De ervaring van de herinnering, de zoektocht naar het Ik, en de ware motieven van de ik, worden niet toevallig weer gekoppeld aan de reflectie in het raam. Hij is niet door Zeus weggerukt uit het primordiale landschap, maar hij heeft het voor zichzelf onmogelijk gemaakt ooit nog terug te keren. Hij herkent zichzelf niet langer, hij heeft geen alter ego die zijn halve persoonlijkheid aanvult, of een

identiteit verschaft:

For I am - or I was - one of those people who pride themselves on their willpower, on their ability to make a decision and carry it through. This virtue, like most virtues, is ambiguity itself. People who believe that they are strong-willed and the masters of their destiny can only continue to believe this by becoming specialists in self-deception. Their decisions are not really decisions at all - a real decision makes one humble, one knows that it is at the mercy of more things than can be named - but elaborate systems of evasion, of illusion, designed to make themselves and the world appear to be what they and the world are not. This is certainly what my decision, made so long ago in Joey's bed, came to. I had decided to allow no room in the universe for something which shamed and frightened me. (pp. 24-25)

De angst voor zijn ware identiteit probeert David te ontvluchten door zich onder te dompelen in die vreemde wereld, het Parijs van de jaren vijftig. Parijs wordt niet alleen symbool van het leven van een bohémien maar ook een schuilplaats voor de realiteit in Amerika. En aanvankelijk gaat hij ook zijn ware identiteit in Parijs uit de weg, bang als hij is voor zijn natuur. Zijn verloving is andermaal een conformering aan de maatschappij, in het bijzonder de Amerikaanse maatschappij en zijn vader.

1.4.2 De dood als ontsnapping aan de claustrofobische liefde

In Parijs ontmoet David Hella, een Amerikaanse. Ze hebben seks en vormen een koppel; liefde is nooit op de voorgrond, al wordt er wel gesuggereerd dat Hella houdt van David. David is helemaal weg van Hella, maar of hij ooit echt verliefd is wordt niet duidelijk. Hella besluit om voor een korte periode naar Spanje te gaan, om zo tot een besluit te komen over hun eventuele toekomst. Het is in deze periode dat David Giovanni ontmoet, door bemiddeling van Jacques, een man van oudere leeftijd die goed bevriend is met Guillaume, de eigenaar van de salon waar Giovanni achter de bar werkt. Aan die bar vindt de eerste ontmoeting plaats tussen de twee jongelingen. Al na de eerste avond slapen ze samen, in de kamer in een van de Parijse wijken. Van het begin af is hun relatie gedoemd te mislukken. Als Hella weer in Parijs aankomt gaat het snel bergafwaarts. David laat Giovanni achter en trekt enkel met Hella op, ondertussen steeds denkend aan Giovanni.

Giovanni verwaarloost zienderogen en in de krant lezen Hella en David dat Giovanni opgepakt is vanwege de moord op Guillaume. Giovanni krijgt de doodstraf en Hella en David gaan uit elkaar. Het verhaal eindigt als de ochtend is aangebroken dat Giovanni wordt gevonnisd en David zich gereed maakt om het huis waar hij en Hella verbleven, te verlaten.

De doem die over de relatie van de jongens hangt, wordt al vroeg in de roman benadrukt, door een figuur die zeer expliciet naar De Dood verwijst. David en Giovanni hebben nog maar net kennis gemaakt als David door iemand wordt aangesproken:

Now someone whom I had never seen before came out of the shadows towards me. It looked like a mummy or a zombie - this was the first, overwhelming impression - of something walking after it had been put to death. And it walked, really, like someone who might be sleep-walking or like those figures in slow motion one sometimes sees on the screen. [...]

He did not move at once, but smiled at me again. *'Il est dangereux, tu sais.* And for a boy like you - he is very dangerous.'

I looked at him. I almost asked him what he meant. 'Go to hell,' I said, and turned my back.

'Oh, no,' he said, 'I go not to hell,' and he clutched his crucifix with one large hand. 'But you, my dear friend - I fear that you shall burn in a very hot fire.' He laughed again. 'Oh, such fire!' He touched his head. 'Here.' And he writhed, as though in torment. 'Everywhere.' And he touched his heart. 'And here.' (pp. 41-42)

Het is niet de laatste keer dat Baldwin gebruik maakt van Bijbelse motieven, maar in deze passage is het zeer belangrijk. Er wordt een vloek uitgesproken, door een figuur die niet op de eerste plaats als mens wordt beschreven, maar als een ding. Een figuur die uit het niets opdoemt en ook in het niets verdwijnt.

Zelf speelt Giovanni ook in op een naderende dood, een geestelijke dood, nadat David hun verhouding heeft gebroken. Giovanni voelt zich alleen en verraden en verklaart: 'Me, I want to escape,' he had told me, '*je veux m'évader* - this dirty world, this dirty body. I never wish to make love again with anything than the body.' (p. 28)

David is totaal gevoelloos geworden na alles wat er is gebeurd. Tegen het eind van én zijn relatie met Giovanni én zijn relatie met Hella, verklaart en bedenkt hij onophoudelijk dat hij niets meer voelt. De letterlijke dood van Giovanni wordt gespiegeld in de symbolische dood van David.

De wereld waarin David en Giovanni hun liefde beleven, is ook een symbool van hun bij voorbaat mislukte liefde. Parijs is een belangrijk personage. Dit is niet de hemelse weelde die Ganymedes bij Zeus aantreft, maar een wereld waar zowel Giovanni als David vreemd zijn. Niet voor niets zijn zij beiden buitenlanders (Giovanni is een Italiaan, David een Amerikaan). Zij zijn ontheemden, verwaalden, zoekend naar zichzelf en een ander, in een stad die romantisch lijkt, maar in wezen ontoegankelijk is, vijandig en onberekenbaar. Parijs is bij Baldwin een symbool voor eenzaamheid en verval, een bedriegelijke stad:

Every day the book-stall keepers seemed to have taken off another garment, so that the shape of their bodies appeared to be undergoing a most striking and continual metamorphosis. One began to wonder what the final shape would be. (p. 75)

'Look at the garbage of this city,' he said, finally, and his fingers indicated the flying street, 'all of the garbage of this city? Where do they take it? I don't know where they take it - but it might very well be my room.'

'It's much more likely,' I said, 'that they dump it into the Seine.' (p. 83)

The city, Paris, which I loved so much, was absolutely silent. There seemed to be almost no one on the streets, although it was still very early in the evening. [...] Behind the walls of the houses I passed, the French nation was clearing away the dishes, putting little Jean Pierre and Marie to bed, scowling over the eternal problems of the sou, the shop, the church, the unsteady State. Those walls, those shuttered windows, held them in and protected them against the darkness and the long moan of this long night. (pp. 99-100)

'Where would you like to go?' he asked.

'Oh, I don't know. Anywhere. I'm sick of this city,' I said suddenly, with a violence that surprised us both. 'I'm tired of this ancient pile of stone and these goddam, smug people. Everything you put your hands on here comes to pieces in your hands.'

'That,' said Giovanni, gravely, 'is true.' He was watching me with a terrible intensity. (p. 110)

Het lijkt of het uiterlijk van Parijs verandert met de gemoedstoestand van haar inwoners. Na de breuk tussen David en Giovanni bijvoorbeeld:

It seemed to turn cold overnight. The tourists in their thousands disappeared, conjured away by time-tables. When one walked through the gardens, leaves fell about one's head and sighed and crashed beneath one's feet. The stone of the city, which had been luminous and changing, faded slowly, but with no hesitation, into simple grey stone again. It was apparent that the stone was hard. (p. 138)

De belangrijkste symbolische ruimte is natuurlijk de kamer van Giovanni. Een claustrofobische ruimte, een ruimte die David angst inboezemt. De kamer van Giovanni is de enige plek waar hun homoseksuele verhouding kan plaats vinden. Maar uiteindelijk is het een manier van samenleven die verstikkend is.

Door de hele tekst zijn er verwijzingen te vinden naar de “claustrofobic room” (p. 70) van Giovanni, zoals in het volgende, lange fragment, primordiaal van toon:

I remember that life in that room seemed to be occuring beneath the sea, time flowed past indifferently above us, hours and days had no meaning. In the beginning our life together held a joy and amazement which was newborn every day. Beneath the joy, of course, was anguish and beneath the amazement was fear; but they did not work themselves to the beginning until our high beginning was aloe on our tongues. By then anguish and fear had become surface on which we slipped and slid, losing balance, dignity, and pride. Giovanni's face, which I had memorized so many mornings, noons, and nights, hardened before my eyes, began to give in secret places, began to crack. The light in the eyes became a glitter, the wide and beautiful brow began to suggest the skull beneath. The sensual lips turned inwards, busy with the sorrow overflowing from his heart. It became a stranger's face - or it made me so guilty to look on him that I wished it were a stranger's face. Not all my memorizing had prepared me for the metamorphosis which my memorizing had helped to bring about. (p. 73)

Alles aan hun liefde is kunstmatig. Ze dragen maskers, terwijl de identiteit die de maskers suggereren onhoudbaar is. De kamer heeft een paradijselijk karakter, en is in metaforische zin een hemel. Die hemel wordt een verloren paradijs, een plek die zelfs voorgoed is afgesloten als Giovanni sterft. Melancholie overheerst in alle beschrijvingen van hun verhouding. Vanaf het begin is het besef aanwezig dat alles eindig is.

Het leven in die kamer is onwerkelijk, omdat David en Giovanni buiten deze kunstmatige omgeving niet kunnen bestaan. Een vergelijking met de grot van Plato is snel gemaakt:

I scarcely know how to describe that room. It became, in a way, every room I had ever been in and every room I find myself in hereafter will remind me of Giovanni's room. [...]
To begin with, the room was not large enough for two, it looked out on a small courtyard. 'Looked out' means only that the room had two windows, against which the courtyard malevolently pressed, encroaching day by day, as though it had confused itself with a jungle. We, or rather Giovanni, kept the windows closed most of the time; he had never bought any curtains, neither did we buy any while I was in the room; to insure privacy, Giovanni had obscured the window panes with heavy, white cleaning polish. We sometimes heard children playing outside our window, sometimes strange shapes loomed against it. At such moments, Giovanni, working in the room, or lying in bed, would stiffen like a hunting dog and remain perfectly silent until whatever seemed to threaten our safety had moved away. (p. 82)

David kan alleen buiten de kamer bestaan, Giovanni eigenlijk alleen binnen die kamer. David heeft vrijheid nodig, Giovanni heeft intimiteit nodig. Zij zijn elkaars volstreekte tegenpolen.

Uiteindelijk wordt die kamer ook in het boek zelf een ruimte die de levensstijl symboliseert van Giovanni, en van jonge seksuele mannen in het algemeen. De kamer is een plek in de maatschappij, zijn manier van leven temidden van de medemens.

'*Ca manque, les chambres*. The world is full of rooms - big rooms, little rooms, round rooms, square ones, rooms high up, rooms low down - all kinds of rooms! What kind of room do you think Giovanni should be living in? How long do you think it took me to find the room I have? [...]' (p. 112)

Al deze voorbeelden tonen aan dat de verhouding tussen Giovanni en David ten dode opgeschreven is, en dat hun verhouding symbool staat voor het leven van veel homoseksuele mannen in die jaren. Niet alleen is er geen vrijheid, de enge ruimte waarin zij zitten opgesloten confronteert hen met elkaars verschillen.

De dood is de enige ontsnapping. Het spiegeleffect in *Giovanni's room* van deze twee Ganymedes is verstikkend. Zij zijn een projectie van elkaar, ze zijn alter ego's. De blonde Amerikaan, de donkere Italiaan. De tegenstelling tussen het Amerikaans conservatisme en de decadente en vrije Europese geest zijn belangrijke elementen in de karaktervorming van David en Giovanni:

'*Chez toi everything sounds extremely feverish and complicated, like one of those English murder mysteries. To find out, to find out, you keep saying, as though we were accomplices in a crime. We have not committed a crime.*' (p. 78)

De angst van David gaat gepaard met een groot schuldbesef, een botsing van levensstijlen, een botsing van opinies. Diep bij David zit de opvatting dat wat hij doet, verkeerd is. De liefde van Giovanni daarentegen is echt, zelfs tegen het obsessieve aan:

Each day he invited me to witness how he had changed, how love had changed him, how he worked and sang and cherished me. I was in terrible confusion. Sometimes I thought, but this *is* your life. Stop fighting it. Stop fighting. Or I thought, but I am happy. And he loves me. I am safe. Sometimes, when he was not near me, I thought, I will never let him touch me again. Then, when he touched me, I thought it doesn't matter, it is only the body, it will soon be over. (p. 85)

He held my face between his hands and I suppose such tenderness has scarcely ever produced such terror as I then felt. (p. 101)

Het schuldbesef is een diep geworteld en belangrijk element in Davids karakter. Het begint met de figuur van de vader en de moeder. De vader van David wil dat zijn zoon als een man opgroeit en vervreemdt zodoende van zijn zoon. David zet zich af, zowel bewust als onbewust. Ook het oersymbool van het verlangen naar de moederliefde is vol van schuld en boete en zonde. David heeft zijn moeder nooit gekend. Toch is het besef van schuld en schaamte tegenover zijn moeder aanwezig, een existentiële schuld tegenover het leven:

I have something to say to her - to her? - but of course it will never said. I feel that I want to be forgiven, I want her to forgive me. But I do not know how to state my crime. My crime, in some odd way, is in being a man and she knows all about this already. It is terrible how naked she makes me feel, like a half grown boy, naked before his mother.
She puts out her hand. I take it, awkwardly. (p. 69)

Boete en schuld bepalen voor een groot deel het karakter en de levensloop van David. Hij vlucht weg voor de obsessieve Giovanni die hem in het zondige leven leidt. Giovanni is het spiegelbeeld van David, en door Giovanni te weerstaan, ontkent hij zijn gevoelens: "She began to cry. I held her in my arms. I felt nothing at all." (p. 152) En Giovanni veroordeelt David om zijn harteloosheid en zijn karakterloosheid. Davids immorele handelen is de uitkomst van zijn angsten, angst voor "zonde" en angst voor binding. David is in dit opzicht een narcist:

'You do not,' cried Giovanni, sitting up, 'love anyone! You never have loved anyone, I am sure you never will! You love purity, you love your mirror - you are just like a little virgin [...]. You will never

give it to anybody, you will never let anybody *touch* it - man *or* woman. You want to be *clean*. [...]' (pp. 133-134)

De identiteit heeft alleen bestaansrecht in de spiegel. Telkens als in het verhaal een spiegel wordt gebruikt, is er ook sprake van een omslag, een inzicht, een gemoedsverandering. Zonder de spiegel is hij een passant, zonder geweten, zonder liefde en zonder zelfliefde vooral.⁸ Een Amerikaan in Parijs.

Na de aanstaande dood van Giovanni en zijn scheiding van Hella is er geen emotie meer. Maar de lezer beseft dit niet tot hij David in de spiegel "ziet": uitgemergeld, wezenloos. Als de relatie tussen Giovanni en David al op z'n retour is, is ook de spiegel het moment waarop David inzicht verkrijgt.

He went to the sink and started washing his face. He combed his hair. I watched him. He grinned in the mirror, looking, suddenly, beautiful and happy. And young - I had never in my life before felt so helpless or so old. (p. 105)

In dit spiegelmoment zit de archetypische verhouding tussen Ganymedes en Zeus verwerkt: Giovanni is in wezen het kind in David, Giovanni vertegenwoordigt de jeugd en de schoonheid die David nooit kan bereiken. De spiegel is een scheiding, de scheiding tussen Giovanni en David. David wordt Zeus, hij is hulpeloos en oud, en weet dat hij nooit het ideaal kan bereiken: sublieme eenheid. Daarom verwoest hij de spiegel, laat de jeugdige, liefdevolle kant verkommeren en sterven en gaat hij verder als een eenzame, wezenloze Zeus-figuur.

Ondanks dit voorval blijft de spiegel een prominente plaats innemen in de zoektocht van David, de Amerikaan in Europa, de heteroseksueel die beseft dat hij homoseksueel is. Hij zoekt in de spiegel nog altijd een bevestiging:

On the final night of the sailor's leave, we stood drinking together in a crowded bar. We faced the mirror. I was very drunk. I was almost penniless. In the mirror, suddenly, I saw Hella's face. I thought for a moment that I had gone mad, and I turned. She looked very tired and drab and small. (p. 153)

Door Hella's gestalte, ontdaan van alle pracht, klein en moe, wordt hij als door een contrast bewust gemaakt van de verandering, de metamorfose die hij zelf heeft ondergaan. Hij is niet langer een Ganymedes, maar Zeus, die jongens oppikt. De spiegel is het begin en het einde van Davids bestaan in een niemandsland, een houvast die hem tegen wil en dank de waarheid vertelt.

Davis is als Zeus, een oudere man die na de eerste kennismaking met de eeuwige jeugd, onschuld en schoonheid, altijd op zoek blijft naar het onbereikbare. Giovanni is de adolescent, jong en uitdagend, mooi en naïef. Uiteindelijk wordt zijn schoonheid onbereikbaar; zoals Ganymedes sterft, en tegelijkertijd eeuwig blijft leven als stralende ster, zo wordt ook Giovanni's jeugd een onsterfelijke jeugd, onbereikbaar voor ouderdom of verval, eeuwig jong in de dood en in de herinnering.

1.4.3 Verlangen naar het verloren paradijs

De omgeving is een symbolische ruimte, en soms een letterlijke ruimte. Op verschillende niveau's is David uit zijn pastorale landschap verdwenen. Ten eerste is het gezin niet intact: zijn moeder is niet meer in leven, enkel zijn vader. Vervolgens haalt hij zichzelf uit zijn vertrouwde Amerika en vertoeft hij in het voor hem vreemde en soms beangstigende Parijs. En hij wordt weggerukt uit de heteroseksuele wereld. David is niet alleen een Ganymedes vanwege zijn homoseksualiteit maar ook omdat hij "ontmaagd" wordt, zijn onschuld verliest, precies zoals Ganymedes.

De verhouding meester-leerling komt telkens terug in *Giovanni's room*. Op een eerste niveau representeren de twee oudere figuren Jacques en Guillaume Zeus, en zelfs hier is sprake van een spiegeleffect: Guillaume en Jacques zijn respectievelijk Giovanni's en Davids leermeesters, al worden zij op hun beurt net zo gebruikt door hun leerlingen. Guillaume en Jacques flirten met de twee jongens maar ontpoppen zich ook als vaderfiguren. Vooral Jacques is een ervaren figuur. Zijn levenswijsheid wijst vooruit naar wat Giovanni en David te wachten staan:

Then Jacques said something that surprised me. People are full of surprises, even for themselves, if they have been stirred enough. 'Nobody can stay in the garden of Eden,' Jacques said. And then: 'I wonder why.' (p. 28)

Het paradijs, het voorwereldlijke landschap, nauw verbonden met de mythe van Ganymedes, wordt door Jacques aangehaald als een verloren paradijs, het verlies van onschuld en geluk. Jacques is voor de rest van zijn leven op zoek naar schoonheid, jeugdigheid en onschuld. Wie eenmaal zijn jeugd en onschuld verloren heeft, kan die alleen maar proberen terug te vinden door die jeugd en onschuld te ontnemen van hen die dit nog bezitten. Giovanni zal die band uiteindelijk doorbreken door zijn "leermeester" Guillaume te vermoorden.

Liefde en affectie bestaan niet meer, niet zoals David het ooit met Joey beleefde. Vandaar de groeiende haatgevoelens voor Giovanni. Giovanni wordt inwisselbaar, maar zijn herinnering is voor altijd prominent. Hij wordt een mythe, een verhaal dat nooit meer te beleven is. Door Giovanni af te wijzen zal David altijd op zoek blijven naar wat hij gemist heeft.

'[...] I knew that what the sailor had seen in my unguarded eyes was envy and desire: I had seen it often in Jacques' eyes and my reaction and the sailor's had been the same. But if I were still able to feel affection and if he had seen it in my eyes, it would not have helped, for affection, for the boys I was doomed to look at, was vastly more frightening than lust.' (p. 89)

De matroos wordt een symbool voor het ultieme lustobject, enkel uiterlijk en geen innerlijk, een substituut voor Ganymedes zoals hij in de mythe voorkomt. De matroos is een personage dat in vele vormen van (moderne) kunst gesymboliseerd wordt als een homoseksueel lustobject. Een matroos is een werker, een stratenmaker zoals bij Komrij. Hij appeleert aan het verlangen naar het perfecte lichaam: spierkracht, gepaard met arbeid, het gezonde buitenleven en de afwezigheid van een wil, een intellect. Een perfecte prooi voor diegene die op zoek is naar zijn verdwenen schoonheid en onschuld. Het mooie lichaam beantwoordt aan een oergevoel van de mens om slechts dat wat perfect en volmaakt is, te aanbidden.

Een sleutelmotief is het behang op een van de muren van Giovanni's kamer, een kamer die zowel hun gedoemde liefde, als de homoseksuele liefde verbeeldt:

One of the walls was a dirty, streaked white where he had torn off the wallpaper. The wall facing it was destined never to be uncovered and on this wall a lady in a hoop skirt and a man in knee breeches perpetually walked together, hemmed in by roses. (p. 82)

And I stared at the room with the same nervous, calculating extension of the intelligence and of all one's forces which occur when gauging a mortal and unavoidable danger: at the silent walls of the room with its distant, archaic lovers trapped in an interminable rose garden, and the staring windows, staring like two great eyes of ice and fire, and the ceiling which lowered like those clouds out of which fiends have sometimes spoken and which obscured but failed to soften its malevolence behind the yellow light which hung like a diseased and undefinable sex in its center. (p. 84)

De prent aan de muur, die als het ware déél is van die muur, is een ironische herinnering aan een primordiaal verleden dat tot kitsch is geworden, en schijnheilig: de rozen, de toewijding. Een paradijs dat een vals beeld geeft en een heteroseksuele liefde verbeeldt, en daardoor onwerkelijk zal blijven.

Dit is het verloren paradijs waar op gejaagd wordt, een archaische voorstelling dat het ultieme geluk moet verbeelden; verenigd in een eeuwig, voorwerelds landschap. Deze voorstelling is de ondergang van Giovanni, die een geluk wil dat hij niet zal kunnen bereiken. David is een tijdelijke uitweg naar het geluk, maar uiteindelijk is alleen de dood een werkelijkheid voor Giovanni.

Volgens de mythe van Ganymedes is de homoseksuele jongeman gedoemd om te sterven, zijn aardse schoonheid wordt gefixeerd en vereeuwigd. De dood van Giovanni is de dood van David, en andersom. David is pas echt in staat tot liefde wanneer zijn wederhelft afsterft en voortleeft in de herinnering. Een harmonieus bestaan is dus in feite enkel mogelijk door van levende personen mythes te maken, groter dan het leven zelf.

Hella ziet hoe David afsterft nu Giovanni ter dood zal worden veroordeeld. Davids lippen zijn koud, zijn gezichtsuitdrukking is wezenloos en hij is zonder liefde en aandacht. Hij wordt uit zijn eigen lichaam ontvoerd, is enkel nog een passieve toeschouwer:

It seemed that my body, next to her warmth, her insistence, under her hands, would never awaken. But when it awakened, I had moved out of it. From a great height, where the air all around me was colder than ice, I watched my body in a stranger's arms. (p. 152)

Het is hun tragische lot dat zij alleen door de dood verbonden kunnen worden. Giovanni's gang naar de dood wordt in een haast mystieke en rituele manier uitgebeeld door David. David stelt zich voor hoe Giovanni zijn laatste passen zet op weg naar de galg:

Take off your clothes, something tells me, it's getting late. I walk into the bedroom where the clothes I will wear are lying on the bed and my bag lies open and ready. I begin to undress. There is a mirror in this room, a large mirror. I am terribly aware of the mirror. (p. 157)

Hier komen alle belangrijke motieven samen. De dood, en de voorbereiding op de dood, krijgen een erotische lading, erotiek en lichaam worden hier verbonden. Seksualiteit en erotiek zijn de voorportalen van de dood en het lichaam is de manifestatie van die verbintenis. De twee afzonderlijke karakters worden door de spiegel één, naakt bereiken zij een erotische band die hun afstand overbrugt. Het lichaam is de laatste strohalm voor de dood intreedt.

Opeens ziet David het gezicht van Giovanni levensecht voor zich. Hij probeert één te worden met dat lichaam. Hij stelt zich voor hoe Giovanni misschien zweeft, hij ziet zijn dijen en billen voor zich. Het leven geeft kracht aan de dood, de dood kracht en een seksuele spanning aan het leven. Om één te worden met dood van Giovanni moet David zijn eigen lichaam verlaten, zielloos worden:

He kisses the cross and clings to it. The priest gently lifts the cross away. Then they lift Giovanni. The journey begins. [...] He moans. He cannot ask that they let him pause for a moment to urinate - all that, in a moment, will take care of itself. [...]

The body in the mirror forces me to turn and face it. And I look at my body, which is under sentence of death. It is lean, hard, and cold, the incarnation of a mystery. And I do not know what moves in this body, what this body is searching. It is trapped in my mirror as it is trapped in time and it hurries towards revelation.

When I was a child, I spake as a child, I understood as a child, I thought as a child: but when I became a man, I put away childish things.

I long to make this prophecy come true. I long to crack that mirror and be free. I look at my sex, my

troubling sex, and wonder how it can be redeemed, how I can save it from the knife. The journey to the grave is already begun, the journey to corruption is, always, already, half over. Yet, the key to my salvation, which cannot save my body, is hidden in my flesh. [...]

I move at last from the mirror and begin to cover that nakedness which I must hold sacred, though it be never so vile, which must be scoured perpetually with the salt of my life. (pp. 158-159)

Giovanni is in de laatste alinea's niet alleen het alter ego van David, maar ook een symbool van de mystieke erotiek, het geheimzinnige verbond tussen lichaam en ziel. Giovanni wordt een Christus-figuur: hij sterft om David een nieuwe kans te geven, om hem van zijn zonden te bevrijden. David is door Giovanni's dood gelouterd. Zijn jongelingschap is voorgoed verleden.

David is niet langer een Ganymedes, of zelfs een Narcissus. Dat spiegelbeeld is nu vertroebeld. Voor altijd is de andere kant, de sterfelijke en homoseksuele kant, vastgevangen in zijn eigen voorstelling. Met Giovanni treedt voor David de tijd in van sterfelijkheid en het afsterven als een homo-erotisch proces. Kunst weerspiegelt, en dat is wat Giovanni en David doen. David is een creatie van Giovanni en Giovanni een creatie van David. Hun vereniging is de overbrugging van leven en dood.

1.5 De poppenspeler en de marionet: *Forbidden colors* van Yukio Mishima

1.5.1 De ontdekking van de perfecte schoonheid

Een tekst die niet alleen aansluit bij de mythe van Ganymedes en Zeus, maar ook bij een boek als *Giovanni's room*, is *Forbidden colors* van de Japanse schrijver Yukio Mishima (1925 - 1970). Ook dit is een roman die, evenals *Giovanni's room*, thematisch niet anders opgevat kan worden dan een tekst over het leven van homoseksuelen. Het boek is tamelijk taai en uitgebreid, maar vormt een belangrijke schakel en aanvulling bij de mythe van Ganymedes zoals die gerepresenteerd wordt in moderne literatuur.

De tekst maakt er geen geheim van dat ze geschreven is door een homoseksuele schrijver. Op een tamelijk zwart-witte manier wordt de wereld van de homoseksualiteit altijd positiever afgeschilderd dan de heteroseksuele maatschappij. Bovendien is het boek niet bepaald vrouw-vriendelijk.⁹ Een van de hoofdfiguren, de schrijver Shunsuké Hinoki, mag dan wel, door zijn mislukkingen met vrouwen en zijn lelijke uiterlijk, verworpen zijn tot een jaloerse en haatdragende man, ook het auctoriele vertelperspectief getuigt niet van een hoge dunk omtrent vrouwen. Al direct in het begin van het boek staat bijvoorbeeld: "He was cursing the vagina." (p. 18) Maar ook typerend is een terzijde als deze, in dit geval een fragment uit een dagboek van de oude schrijver:

Woman's jealousy is simply jealousy of creativity. A woman who bears a son and brings him up tastes the honeyed joy of revenge against creativity. [...]

Woman survives everywhere and rules like the night. Her nature is on the highest pinnacle of baseness. She drags all values down into the slough of sentiment. [...]

Woman's sexual charm, her coquettish instincts, all the powers of her sexual attraction, prove that woman is a useless creature. (p. 17)

Het boek speelt zich af in Azië, ten tijde van de eerste publicatie van de roman in 1951, vijf jaar eerder dan *Giovanni's room*. Er is nog een positie te veroveren. Daarom zijn de vrouwen in *Forbidden colors*, als ze al niet ijdel, gemeen, conservatief of jaloers zijn, eenvoudigweg dom, zelfzuchtig of naïef. De benadering is nog weinig genuanceerd; de tekst is met een groot gevoel van onmacht en woede geschreven.¹⁰

Wederom is het thema aanwezig van de verhouding tussen de oude meester en de perfecte

en begeerlijke jongeling. Maar lag de nadruk in *Giovanni's room* op de sterfelijkheid en de zonde, de grote taboes omtrent homoseksualiteit, hier gaat het vooral om de mens als kunstwerk. Zeus, in dit verhaal de oude en gearriveerde schrijver Shunsuké Hinoki, is in *Forbidden colors* een kunstenaar die een buitengewoon mooie jongen naar zijn innerlijke evenbeeld herschept. Door dit herscheppen beleeft hij een tweede jeugd en herleeft hij zijn verlangens en hartstochten.

Shunsuké is een oude, en zeer lelijke man, die ondanks zijn groot kunstenaarschap door vrouwen wordt veracht; de jongen met wie hij een verbond aangaat is bloedmooi en onaantastbaar door die schoonheid. Het voorwereldse wordt in deze roman gesymboliseerd door de aanvankelijke naïviteit van Yuichi Minami, de beeldschone jongeling, in homoseksuele kringen bekend als "Yuchan".

Shunsuké is op zoek naar zijn jonge minnares Yasuko Segawa, en reist woedend naar de kust. Daar ziet hij in de zonovergoten oceaan twee figuren die uit het water klimmen, Yasuko en een jongen, blijkbaar haar vriendje. Op slag vergeet hij van Yasuko en wat volgt is een bijna archetypische introductie van de mooie jongen, vanuit deels het perspectief van een homoseksueel geaarde schrijver (Mishima) en deels vanuit zijn heteroseksuele alter ego in het boek (Shunsuké):

Then a ripple appeared out in the middle of the ocean. A delicate, white splashing like an advancing wave developed. The ripple advanced rapidly in the direction of this part of the shore. As it reached the shallows and seemed about to break, suddenly in the middle of the wave a swimmer stood out.

[...]

It was an amazingly beautiful young man. His body surpassed the sculptures of ancient Greece. It was like Apollo molded in bronze by an artist of the Peloponnesus school. It overflowed with gentle beauty and carried such a noble column of a neck, such gently sloping shoulders, such a softly broad chest, such elegantly rounded wrists, such a rapidly tapering tightly filled trunk, such legs, stoutly filled like a heroic sword. [...] Quick, narrow eyebrows; deep, sad eyes; rather thick, fresh lips - these made up the design of his extraordinary profile. [...]

"That's it! Those are the beautiful features of the wolf!" (pp. 25- 26)

We zijn hier getuige van de geboorte van een jonge god, door de ogen van een kunstenaar. Vers, schoon en maagdelijk staat hij op uit het primordiale. Hij klimt uit de baarmoeder en is gaaf en heel, het evenbeeld van God, een perfecte creatie van water en zout. Een verbintenis die extra groot en veelzeggend is omdat de schrijver bedwelmd is door de schoonheid op een puur esthetisch niveau en niet op een seksueel niveau.

Shunsuké is de schepper van kunst, maar het leven heeft hij niet naar zijn hand kunnen zetten. In de jongeling ziet hij een kans om een groter kunstwerk te scheppen dan hij ooit in schrijven zou kunnen bewerkstelligen.

In that perfect youth were concentrated all the dreams of the ugly writers young days - dreams he had hidden from the eyes of men. Not only that, he rebuked himself for them. The springtime of intellect, the time when it begins to grow - that was the poison, he felt, that caused the young man to lose his youth even as he watched. Shunsuké's youth was spent in the frenzied pursuit of youthfulness. What foolishness, indeed! (p. 27)

Hoewel Shunsuké schoonheid haat, door zijn enorme jaloezie, is hij betoverd door de schoonheid die Yuichi uitstraalt, niet alleen omdat het een volmaakte en een puur esthetische schoonheid is, maar ook en vooral door de enorme vreugde die hij uitstraalt.

This time, being defeated won't bother me a bit, he thought to himself. He is the possessor of all the beauty of youth; he dwells in the sunshine of human existence. Never will he be polluted by the

poisons of art or things of that sort. He is a man born to love and be loved by woman. For him, I shall gladly retire from the field. Not only that, I welcome it. So much of my life has been spent fighting against beauty; but the time is approaching that beauty and I should shake hands in reconciliation. For all I can tell, Heaven has sent these two people for me to see. (p. 27)

Ganymedes is moeilijk anders te zien dan in een homoseksuele context. De ontdekking van Zeus is een bewustwording van mannelijkheid en van seksualiteit.

De macht van Shunsuké over Yuichi moet als een positieve invloed worden gelezen: hij heeft een louterend effect op de jongen. Door Shunsuké wordt Yuichi bewust gemaakt van de aantrekkingskracht die hij bezit, de bijzondere gave van schoonheid en verleidelijkheid die hem voor elk levend wezen zo onweerstaanbaar maakt. Dat is de verdienste van de schepper Shunsuké, en met deze bewustwording heeft Yuichi een machtig wapen in de hand.

Yuichi heeft Shunsuké niet nodig om te realiseren dat hij op jongens/mannen valt, zoals bijvoorbeeld in *Giovanni's room* dat het geval is. Yuichi erkent al in zijn eerste dialogen dat hij zich bewust is van zijn geaardheid:

"Do you understand? I can't love a woman. Do you know what I mean? My body can love them, but my interest in them is purely intellectual. I have never wanted a woman since the day I was born. I have never seen a woman and wanted her. Just the same I have deluded myself about it, and now I have deceived an innocent girl in the bargain." (p. 29)

Shunsuké sluit een contract met Yuichi. In ruil voor flink wat geld zal hij opdrachten geven die Yuichi moet uitvoeren. Door de desinteresse van Yuichi voor vrouwen, maar de enorme aantrekkingskracht die hij op vrouwen heeft, kan Shunsuké zich zo wreken op het vrouwelijke geslacht dat hem zoveel ellende en zo'n groot minderwaardigheidscomplex heeft bezorgd. De vrouwen die Yuichi moet verleiden zijn uitgekozen door Shunsuké en zijn oude geliefden die hem in de steek lieten.

Zo wordt Shunsuké de poppenspeler en Yuichi de marionet. Yuichi moet bijvoorbeeld trouwen met Yasuko, alhoewel hij dit niet wil: hij wil haar niet onnodig veel pijn doen (hij zal immers nooit met haar bed willen gaan, laat staan echt van haar kunnen houden). Zo wordt Yuichi een levend kunstwerk, geschapen naar het evenbeeld van een Christusfiguur. Niet om de zonden weg te nemen, maar om de zonden van de schepper te belichamen. In wezen zijn zij één en het zelfde karakter, zoals de twee karakters in *Capriccio*, of Giovanni en David die elkaar aanvullen en elkaars schaduwkanten zijn:

Yuichi had all the gifts of youth the old writer lacked, but at the same time he had that supreme good fortune the artist had always hypothesized as the object of his heart's desire. In short, he had never loved a woman. This prefiguration of a paradoxical ideal: in the life of Shunsuké the desirable qualifications of youth without the awful chain of tragedies caused by love and woman; an existence somehow merged in the mind of Shunsuké with the inescapable conviction that he had been unlucky; an existence in which the blood of the dreams of his youth mixed with the disappointment of his old age. This was Yuichi! If Shunsuké had been like Yuichi, what joy there would have been in his love of women - suppose, better yet, he had come to live without women - what a happy life he would have been! In this way Yuichi became transformed into Shunsuké's idea, his work of art. (p. 33)

Yuichi is een projectie, een jonge incarnatie van de schrijver. Projectie speelt een grote rol in de roman, met name door het motief van de spiegel. Zoals ook in *Giovanni's room* is de spiegel in *Forbidden colors* echter niet alleen een symbool van ijdelheid, maar vooral een metafoor voor bewustwording: bij *Giovanni's room* de bewustwording van de seksuele identiteit, en bij Yuichi de

bewustwording van de eigen schoonheid.

Shunsuké maakt door zijn toespelingen en zijn onverhulde lof, de jongen gewaar van het feit dat hij een goddelijk voorkomen bezit. Ganymedes heeft zijn leermeester nodig om hem uit het naïeve en pastorale landschap te trekken en hem bewust te maken van een andere, dionysische wereld, de wereld van verleiding, zonde, lust en jaloezie. Geleidelijk groeit het besef van schoonheid.

It happened that there was a black mirror stand opposite Yuichi. The second mirror had been knocked askew by the robe of someone walking past it, but there on its back, as it were, it reflected full in the face of Yuichi. While they talked, Yuichi felt as if his own face stared at him from time to time. (p. 38)

Het kunstwerk gaat een eigen leven leiden, een leven uitgestippeld door de schepper van het kunstwerk. In feite is hij niet zozeer betoverd door zijn eigen uiterlijk, als wel door de macht en de mogelijkheden die hieruit volgen. Schoonheid is gezag. Met zijn schoonheid krijgt zijn leven een andere inhoud. Zijn schoonheid wordt een toegang tot het mysterie:

Yuichi Minami tasted the mystery of that beauty. The face he had always known, filled with the energy of youth, carved with the depth of masculinity, bearing the unhappy bronze substance of youth - it was his own. Until now Yuichi had felt only loathing in his consciousness of his own beauty. The beauty of the boys he loved, on the other hand, filled him with longing. As men in general do, Yuichi forbade himself ever to believe that he was beautiful. But the fervent praise of this old man before him now rang in his ears; and that artistic poison, the powerful poison of his words, loosened those inhibitions that had persisted so long. He now permitted himself to believe that he himself was beautiful. Now for the first time Yuichi saw himself in all his beauty. [...]. The manly lips exposed a row of teeth that involuntarily broke into a smile. (p. 40)

1.5.2 Ganymedes als belichaming van de perfecte kunst

Yuichi leidt een schizofreen bestaan. Het leven dat hij met Yasuko deelt is afstandelijk en zonder lichamelijke begeerte van zijn kant. Zij symboliseert de willoze, volgzaam en naïeve kant van de liefde. Dan zijn er de verhoudingen die hij aangaat met twee vrouwen, de oppervlakkige en egocentrische jonge Kyoko Hadoka, en de al wat oudere mevrouw Kaburagi. De verhoudingen zijn door Shunsuké opgedragen. Met deze vrouwen speelt Yuichi een tartend spel. Hij laat de vrouwen op een afstand zodat zij moeite moeten doen om hem te benaderen, iets dat oorspronkelijk tegen hun trots en eigen aantrekkingskracht ingaat. Bovendien kweekt Yuichi extra jaloezie door beiden heel subtiel tegen elkaar uit te spelen. Ten slotte leeft Yuichi het leven van een homoseksueel. Dan heet hij niet Yuichi maar Yuchan. Hij verkeert in gay-bars en gaat met allerlei jongens en rijke of welgestelde mannen naar huis. Zijn schoonheid is befaamd vanaf het eerste moment dat hij zich in die kringen begeeft.

Al deze werelden moet Yuichi zorgvuldig gescheiden houden om zijn verschillende identiteiten te kunnen handhaven: die van de brave huisvader, die van de koele minnaar en die van uitdagende Ganymedes. Uiteindelijk is hij in al zijn werelden eenzaam. En die eenzaamheid laat hem in het leven van jongens en seks in parken, steeds zoeken naar nieuwe partners. Steeds heeft hij weer een andere jongen bij zich, steeds gaat hij weer met een andere man naar een hotel. Hij is een kunstwerk en leeft volgens impliciete regels.

If this sort of give and take, this unpremeditated acting in departure from the script, had become second nature with him, it was largely attributable to the power of that wordless youth in the mirror. The mirror had schooled him in the expression of the various emotions that all the angles and shades

of his beauty spoke of. After a time his beauty had, by conscious effort, become independent of Yuichi himself, and thus made itself freely available to him. (p. 119)

Yuichi is de archetypische Ganymedes: door iedereen verheerlijkt en begeerd maar zonder achtergrond. Schoonheid is de verbeelding van het eeuwige, het onbereikbare. Daarom ook is schoonheid een kunstwerk, en Shunsuké voegt daar een levende vorm aan toe. Maar Yuichi blijft eenzaam en uiteindelijk altijd onbereikbaar: het lot van de perfectie. Shunsuké beseft dat dood de ultieme vorm van leven is en kunst:

In artistic works, there is a twofold possibility of existence, he believed. [...] [T]he work of art that is said to possess everlasting life can live again in the hearts of all times, all countries. When one touches an ancient work - of space art, or time art - his life is captured by the space or time of the work and abandons the rest of its existence. He lives another life. However, the internal time which he expends in this other life has already been measured, already settled upon. That is what we call form. [...] Form was the destiny of art. (p. 141)

Yuichi is de belichaming van de competitie van kunst versus natuur, vorm versus spontaniteit, "natuurlijkheid". Alles heeft vorm, ook de natuur, maar alleen wat bedácht is en met opzet geschapen, heeft wérkelijk een vorm, een vorm die bewust is aangebracht met als doel imitatie, goddelijkheid. Zoals de dood dat is. "We cannot experience death, but we sometimes experience the impression of it." (p. 141)

Schoonheid heeft in de ogen van de schrijver een welomschreven taak. Yuichi mag zich nooit bekommeren over het lot van anderen, ook niet over het leed dat hij zijn eigen vrouw aandoet:

"[...] You must make up your mind that pain and unhappiness will never come to you. Never to take on responsibility or duty is the moral code of beauty. Beauty has no time to assume responsibility for each and every unforeseen effect of its powers. Beauty has no time to think of happiness or things of that sort. Particularly not the happiness of other people. For that reason, however, beauty has the power to make suffering, even dying men happy." (p. 146)

Shunsuké heeft Yuichi goed in zijn greep en alleen in zijn dromen kan Yuichi zijn vaderfiguur doden. (p. 149)

De wereld van Yuchan is vol Ganymedes-karakters; jonge jongens die een verhouding hebben met een oudere man die hen financieel verzorgt of hen zelf meeneemt naar verre oorden. Er is veel competitie onderling waardoor de jongens elkaar doorlopend vergelijken. Ook Yuichi ontkomt daar niet aan. Hij vergelijkt zich met elke jongen die hij ziet. Nobutaka probeert Yuichi te verleiden, wat lukt door in te spelen op de schoonheid van de jongen, waardoor hij even weer een Narcissus wordt:

"[...] I am convinced that of all the young men I have seen in the past thirty years you are the most beautiful. There are none to be compared with you. [...] Take a good look in a mirror. The beauty you discover in other men comes entirely from your own ignorance and self-delusion. The beauty you think you have found in other men is already possessed in its entirety by you; there is no more beauty anywhere to discover. When you 'love' another man, you are only too ignorant about yourself - you were born on the pinnacle of perfection." (p. 166)

Yuichi is jong en door zijn schoonheid enorm ijdel: Nobutaka, een meesterverleider, krijgt dus zijn zin. Hij krijgt een verhouding met Yuichi.

De woorden van een oudere man zijn genoeg om te verleiden. In dit opzicht is Yuichi een

talig kunstwerk, zijn emoties worden bezweerd door taal, door de macht van taal. Zoals God namen gaf aan zijn schepping en die schepping bewust maakte van zichzelf, zo maken de mannen die Yuichi in hun macht willen hebben ook gebruik van woorden. Yuichi is een produkt van toverformules. Alle reflecties van de eigen ik vloeien door elkaar, een “merging of identities”:

Yuichi was overcome by a deep lassitude, a sudden sensation of sleepiness and intoxication. The portrait painted by Nobutaka's words stole out of the mirror and gradually bore down upon Yuichi. Yuichi's hair, pressing against the back of the sofa, seemed to become heavier and heavier. Desire mingled with desire; desire redoubled desire. This dreamlike sensation is not easy to explain. Spirit dozed above spirit. Without any help from desire, Yuichi's spirit was coupled with the spirit of another Yuichi which was already mingling with it. Yuichi's forehead touched Yuichi's forehead; beautiful eyebrows touched beautiful eyebrows. This dreamy youth's half-open lips were stopped by the beautiful lips of the self that he had dreamed up. (p. 168)

De echte Yuichi en de geschapen Yuichi gaan een erotische, hermafroditische bevruchting aan, om zo een grote, ultieme identiteit te bereiken, een laatste stap naar absolute eeuwigheid en dus perfectie, een identiteit die uitstijgt boven alle andere mogelijke identiteiten. Hij bereikt hier het artistieke ideaal: kunst is natuur.

Yuichi is nu, zoals het volgende hoofdstuk ook al aanduidt “Alone and independent”. Hij is volledig onaantastbaar geworden, maar daardoor ook fundamenteel eenzaam. Hij wordt de onbereikbare jongeling, de nooit ingeloste verwachting. Onvermijdelijk wordt Shunsuké ook “vergiftigd” door de seksuele aantrekkingskracht van Yuichi, maar tot die tijd blijft hij de leermeester.

De grootste samensmelting van identiteiten tussen Shunsuké en Yuichi, Zeus en Ganymedes, vindt plaats als Yuichi een avond uitgaat met Kyoko.¹¹ Kyoko raakt behoorlijk bedwelmd en huilt. De suggestie is dat ze met elkaar naar bed gaan; Kyoko kan zich echter niets voor de geest halen. De volgende ochtend ligt Shunsuké naast haar naakte lichaam. Voor één keer weet hij weer wat echt jong zijn is, zoals de verteller in *Capriccio*.

[...] When, there in the darkness, I took your place and got into that woman's bed, and when that drunken woman, with her eyes still closed, called me Yuchan, I really felt a sense of rejuvenation moving within me. It was just a short time, but I took the guise of your youth. That's all. [...]" (p. 285)

Yuichi wordt gesterkt in zijn eigen krachten door de geboorte van zijn kind van nabij mee te maken. Dit is de grote test. Ook nu is hij van buiten gezien de ideale echtgenoot. Hij bidt hard om zo onschuldig mogelijk over te komen. Hij is zelfs zo bezig met de manier waarop hij moet overkomen, dat hij een transformatie ondergaat: voor de eerste keer vergeet hij zichzelf:

At this time, however, Yuichi's heart, pondering his wife's face at the pinnacle of suffering, and the burning coloration in that part of her that had been the source of his loathing, went through a process of transformation. Yuichi's beauty, that had been given over for the admiration of man and woman alike, that had seemed to have existence only to be seen, for the first time had its faculties restored and seemed now to exist only to see. Narcissus had forgotten his own face. His eyes had another object than the mirror. Looking at this awful ugliness had become the same as looking at himself. (p. 298)

Hij heeft Shunsuké niet meer nodig. Diens voorspelling dat Yuichi Yasuko niet zou kunnen bijstaan tijdens de bevalling, wordt geen waarheid. Shunsuké vergist zich en verliest de greep op zijn creatie. De seksuele gevoelens maken de oude schrijver afhankelijk van zijn creatie en eenzaam. Yuichi is

niet langer betoverd en verblind door zijn “andere ik”.

Zo ontstaat de mythe van Yuichi: hij is onafhankelijk, machtig, afwezig en onaantastbaar. Hij kan Shunsuké afkopen en zo, gelouterd, zijn vrijheid terugkrijgen. Als zij elkaar terugzien is Shunsuké opgelucht:

“[...] You’ve changed inside I suppose. But to outer appearances, you haven’t changed a bit since the first time I saw you. Your exterior is not affected at all. Reality couldn’t leave a single chisel mark on your cheek. You have the gift of youth. That will never be conquered by something of the likes of reality.” (p. 401)

Voor de laatste keer steekt Shunsuké zijn monoloog af, zoals hij zo vaak deed, een teken van de in wezen non-communicatieve verhouding tussen Zeus en Ganymedes. Yuichi, die in de roman ook al vergeleken is met Endymion (zie ook *Capriccio*) en Hippolytus, wordt nu door Shunsuké vergeleken met de beeldschone jongeling Phaedrus. Hijzelf is een aangeslagen Socrates; hij leerde de jongen zichzelf te ontdekken, meer niet. Shunsuké komt gedesillusioneerd over:

“[...] Questions and answers can only be exchanged between things in the same category. Spirit and body can never engage in dialogue. [...] Asking is my fate. There you are, beautiful nature. Here I am, ugly spirit. This is the eternal schema. No algebra can bring about a mutual exchange of those terms.” (p. 402)

Het zijn de vermoeide woorden van de meester die de greep op zijn leerling kwijt geraakt is. Shunsuké sterft in vrede, hij pleegt zelfmoord. Al zijn bezittingen worden nagelaten aan Yuichi. Het is de liefdesverklaring van een schrijver vanuit zijn dood. Nú nog heeft de schepper zijn macht niet helemaal verloren.

Ondanks de weelde blijft de tragiek bestaan, zo zegt de roman, want schoonheid is inherent aan tragiek:

They had turned away from society and dreamed of a youth of daring deeds, exploration, heroic evil, of the brotherly of comrades-in-arms who face death on the morrow, of sentimental exploits they knew would end in disaster, and of all manner of youthful tragedy. They knew that they had been cut out for nothing but tragedy, that a cruel lynching by a secret society lay in store for them, or the death of Adonis slain by a wild boar, or a dungeon into which evil men trapped them and where the water rose moment by moment to drown them, or ritualistic ordeals in cave kingdoms in which there was no chance of survival, or the end of the world, or fabulous opportunities to rescue hundreds of their fellows by sacrificing their lives, or glory filled with horrendous perils. Indeed, these were the only catastrophes meant for youth. If such opportunities for catastrophe are allowed to pass, youth must die. What is the death of the body, after all, compared with the unbearable death of youth? [...] Why? Because living the life of youth is a never-ending, terrible death! (p. 355)

Schoonheid en perfectie symboliseren eeuwigheid, maar daarmee ook de dood, een altijd aanwezige dood die deel is van de schoonheid.

Evenals in *Giovanni's room* is het einde ambigu. De vrijheid die er nu is, is in werkelijkheid geen vrijheid. Het schuldgevoel zal steeds weer terugkeren.

1.6 De verheerlijking van het lichaam: “Le Pêcheur du Suquet” van Jean Genet

Jean Genet (1910 - 1986) is bekend als schrijver en dramaturg (oa. *Les Nègres*, *Les bonnes*, *Le balcon*) maar tevens schreef hij gedichten. In veel van zijn werk wordt de zelfkant van het leven onderzocht, en bijna verheerlijkt. Deze Franse schrijver heeft ook dikwijls de liefde en de homoseksuele liefde als onderwerp.

Een voorbeeld is het gedicht “Le Pêcheur du Suquet”, oftewel “De visser van de Suquet”.¹² In zijn werk is de verhouding leerling/meester dikwijls prominent, zoals we tot nu toe in alle besproken fragmenten hebben kunnen zien. De liefde tussen twee jongens is een belangrijk facet van de homoseksuele kunst in het algemeen en de literatuur in het bijzonder, maar de spanning wordt gecreëerd door tegenstellingen als oud/jong, naïef/wijs, lichaam/geest, schoonheid/lelijkheid.

Het is natuurlijk inherent aan het kunstenaarschap van vele schrijvers dat zij over deze verhouding meer te zeggen hebben dan over twee jongelingen samen. Woorden kunnen schoonheid, begeerte en het ideaal van de jeugd uitstekend herroepen. De schrijver is de grootste najager van perfectie, en die bereikt hij door het schoonheidsideaal te beschrijven dat hij wellicht nooit bezeten heeft, maar wil bezitten. Zo wordt de schrijver zelf Zeus: hij wil het ideale onsterfelijke kunstwerk vangen én belichamen.

In de twee fragmenten in het gedicht van Genet wordt de verhouding geschetst tussen een man en een jongen. Uitleg of een ontmoetingsgeschiedenis wordt de lezer onthouden:

(i)
 A certain complicity,
 a harmony is established
 between my mouth and the cock
 (still hidden is his sky-blue shorts)
 of this fisher-boy of eighteen.
 All about him - air, weather, countryside
 grew vague. As he lay
 on the sand, there was a trembling
 in what I could see between the tilted branches
 of his naked legs. The sand kept
 track of his feet, kept track of his sex too,
 a heavy packet
 moved by the sultry disturbance of evening.
 Every crystal glittered.
 - What is your name?
 - And yours?
 In love from that night,
 with a boy who was cool who was tricky who was
 fantastic who was
 alive
 and where he came you could feel
 the shudder his body flung
 over waters skies houses
 rocks boys girls
 and the page my pen's on.
 My patience! -
 a medal on your lapel.
 Golden float of dust surrounds him,

draws him away from me.
 With the sun of your face
 you are darker than a gypsy.
 His eyes! - in the midst of thistles and blackthorns
 and the misty-robed season, the autumn.
 His cock! - my lips drawn back from my teeth.
 His hands
 set light to things, then darken them
 bring life to things, destroy them again.
 The big toe of his left foot
 with his ingrown nail
 sometimes digs at my nostril, or at my mouth.
 Well, it's huge, but
 what about the foot
 and then
 what about the leg -

Wat direct opvalt is de aandacht voor de natuurlijke omgeving. Een contrast tussen de vissersjongen en de spreker wordt aangebracht door de leeftijd van de jongen expliciet te noemen - de jongen is nog "ongeschonden". Dit maakt zijn aantrekkingskracht zo groot, en zijn schoonheid zo bedwelmend.

Aandacht is er vooral voor de seksuele handelingen. De mond en het geslacht van de jongen gaan een harmonieus verbond aan, de jongen trilt van spanning en lust. Alleen het fysieke is belangrijk, de uiting en de verwezenlijking van de aanbidding. De spreker prijst het jonge lichaam, zoals Zeus het jonge lichaam van Ganymedes prijst. En zoals ook in "Arabiese seun", speelt het landschap een belangrijke rol. De omgeving is als het ware medeplichtig. De kleur van de korte broek wordt vergeleken met het hemelse blauw van de lucht, en als de lust toeneemt en de details vervagen, groeit het besef dat hij in feite deel is van de lucht, het weer, het landschap. Het natuurlijke verschijnsel dat hij is, wordt een abstractie als de intensiteit van het moment groeit. Zo wordt de jongen geplaatst tegen een pastorale achtergrond die geleidelijk vervaagt tijdens de seksuele daad.

Alles glittert, het hele universum is getuige van de ontmoeting met deze jongen, zozeer zelfs dat het zand de sporen bewaart van zijn voeten, zijn seksualiteit. Het zand is de manifestatie van zijn erotische uitstraling.

Een identiteit wordt niet vermeld. Zeus' interesse gaat enkel en alleen uit naar de seksuele uitstraling van Ganymedes, diens symbolische schoonheid en jeugd. Door een zekere anonimiteit in dit gedicht te handhaven, wordt het lichamelijke als vanzelf benadrukt.

De dichter wordt met elke regel lyrischer, hij herbeleeft het verleden opnieuw. De jongen groeit uit tot iets onaantastbaars, zoals Yuichi in *Forbidden colors*, hij is het centrum van de wereld. Niet alleen de wateren, de luchten, de huizen, de rotsen en de jongens en meisjes doet hij sidderen, hij is uiteindelijk ook de aanjager van de kunst, de belichaming van de muze. De aanblik van de jongen, opgeroepen uit de herinnering, doet de dichter schrijven. De jongen verandert tijdens het schrijfsproces in een oerervaring: de paring met een goddelijk, heilig wezen. Vandaar dat een aureool van goudstof hem omgeeft, en hem afsnijdt van het aardse, en dus van de dichter.

Het schrijfsproces verandert de jongen in een kunstobject, in een mythe. Al wat de dichter nog kan doen is het goddelijke lichaam prijzen door middel van de kunst, nader kan hij niet komen. De jongen is machtig door zijn schoonheid en zijn jeugd, maar ook weer, zoals in "Arabiese seun" of *Forbidden colors*, wordt die schoonheid opgeroepen door de geest. De status die de jongeling verkrijgt wordt niet door hemzelf opgeroepen.

De dichter wordt een dwerg. Hij kan alleen nog prijzen: de ogen, het geslacht, de handen en

de grote teen met de ingegroeide nagel. De jongeling krijgt door de ogen en woorden van de dichter een enorme macht toebedeeld. Zo kan hij met zijn handen de dingen om hem heen maken en breken. En met de grote teen van zijn linkervoet kan hij peuteren in de neus of de mond van zijn schepper, de dichter. De ingegroeide nagel benadrukt de reusachtige volmaaktheid van het lichaam van de vissersjongen en het intense verlangen van de man.

(ii)

Hide the night's riches under your feet!
Walk easily on red-hot roads!
Peace goes with you.
Among the whins and nettles; the blackthorns and the forest,
your step
lays down levels of darkness.
And each of your feet, each jasmine foot
buries me in a porcelain tomb.
You darken the world.

Riches of that night - Ireland and its rebellions,
musk-rats scurrying across the moors, an arch
of light, wine mounting from your stomach, a
wedding in the valley, a hanged man swaying
in the apple-blossom, and then that place (the heart
knocks madly at the sight of it) in your shorts
protected by hawthorn petals -

O from all parts the pilgrims come down!
tracing the line of your hips in the last sunlight,
panting, climbing the wooded slopes of your thighs
where day becomes night -

By grassy moors, below your unbuckled
belt, with our throats dry and our
feet and shoulders weary, reaching Him.
His is the blaze that even Time is veiled in,
by a crape that perhaps the moon and the sun
and the stars, your eyes, your tears are shining over.
Time lies like a shadow at his feet.
Nothing will grow there but strange purple flowers
from these wrinkled bulbs.
- Our hands clasped at our heart,
our fist at our teeth.

In het tweede deel groeit de vissersjongen uit tot een heilige. Hij wordt een Christusfiguur die als een bedevaartsoord van heinde en ver wordt bezocht. Hier verandert het leven in kunst. De dichter, die als schepper deel heeft aan de wording van de jongen, verliest de macht over zijn creatie en ziet toe hoe zijn schepping "versteent", een eigen leven lijdt.

De dichter volgt de voetstappen van de jongen, die de schatten van de nacht verbergen en door bossen gaan. Het zijn verduisterende stappen, iedereen die hem volgt vergeet van zichzelf en de wereld. Elke voetstap bergt de dichter op in zijn artistieke dood, een porseleinen graf.

Alles wordt betoverd, alles wordt mooi: dit is de magie van de perfectie, van liefde voor jeugd en schoonheid. Zelfs wereldse problemen, of muskusratten die over de dorre vlakte rennen, maken deel uit van de nachtelijke rijkdom. Deze beelden zijn een uitdrukking van het onbewuste. Ze verwijzen naar de werkelijkheid en zijn daarom zo uiteenlopend, van een man die opgehangen is aan een boom tot een bruiloft in een vallei. Zij maken deel uit van beelden van de jongen zelf, de boog van licht. Hier wordt het geluk van het volledige leven beschreven, de liefde en de begeerte die daarin een centrale plaats inneemt. Zoals het beeld van de wijn die uit de buik van de jongen stroomt of het verborgen geslacht van de jongen, bedekt door meidoornbladeren.

Met deze beelden vindt er een overgang plaats. De specifieke beelden doen denken aan vroege schilderijen waarin kruiken aanwezig zijn en waar naakten in voorkomen die hun geslacht hebben bedekt met bladeren, zoals de vele bekende afbeeldingen van Adam en Eva. Hier ondergaat de jongen met zijn geilheid en vruchtbaarheid een ware metamorfose, hij wordt door Zeus tussen de andere sterren gezet. Als erkenning van zijn schoonheid wordt hem het eeuwige leven geschonken.

Hij is "larger than life": van overal komen pelgrims hem bezoeken maar zij vallen in het niet bij zijn grootsheid. Ze beklimmen zijn dijen alsof hij een landschap is, een natuurverschijnsel.

In de laatste strofe is de heiliging compleet. Hij is iets onnoembaars geworden. Vandaar dat er "reaching Him staat". De jongen is een verbeelding van perfectie en schoonheid, een Christus die zijn volgelingen tot zich laat komen. De eeuwigheid, hem verleend door de kunst, stelt hem nu gelijk aan de sterren, aan de zon en de maan.

Natuur valt in het niet bij hem, niets groeit in zijn buurt. De paarse bloemen symboliseren de rouw, de rouw om het eeuwige leven in de dood, de ontastbaarheid. Zij die deze Ganymedes komen bewonderen zijn machteloos tegen zoveel perfectie. Het aanschouwen van iets ongrijpbaar moois, iets perfects, een glimp van het primordiale, kan niet anders dan een hevige ontroering opwekken: een hand op de borst en de tanden, uit pure schok door de aanschouwing van het onmogelijke, bijtend in de vuist.

De eenzame Ganymedes, hier in de gedaante van een visserjongen, is de verwezenlijking van homoseksuele begeerte, en het ideaal van schoonheid en onaantastbaarheid.

Noten:

¹ Een figuur die zijdelings aansluit bij de thematiek rond Ganymedes is de heilige Sint Sebastiaan. Volgens de legende was Sint Sebastiaan een Romeins soldaat die veel mensen tot het Christelijke geloof heeft gebracht. Toen bekend werd dat hij een christen was, werd hij terechtgesteld. Hij werd vastgebonden en met pijlen doorboord. De weduwe Sint Irene vond hem en verzorgde en waste zijn wonden. Later werd Sint Sebastiaan alsnog vermoord.

Oorspronkelijk werd Sint Sebastiaan afgebeeld als een oude bebaarde man. Pas in de Renaissance wordt Sint Sebastiaan afgebeeld als de jongeling die nu algemeen met de heilige geassocieerd wordt.

Het homo-erotische iconisme is rechtstreeks terug te vinden in het populaire Italiaanse thema van Sint-Sebastiaan, een mooie halfnaakte jongen, doorboord met fallische pijlen. Die pijlen zijn flitsen van de agressieve westerse blik, bliksemschichten van Apollo de boogschutter. In de Griekse kouros, erfgenaam van het kille Egyptische apollinische oog, kwam de grote westerse fusie van seks, macht en persoonlijkheid tot stand. (Paglia, *Het seksuele masker*, pp. 134-135)

His body tends to be smooth, pale and - even in the shadows of his low-slung loin-cloth - hairless. As passive as Ganymede, but never shown in the dynamic throes of flight or capture, Sebastian is a vertically constrained Narcissus, contemplative and self-absorbed. He does not see his attackers: for his mind is turned inward, reflecting on the perturbation of his flesh. (Woods, *Articulate flesh*, pp. 28-29)

Sint Sebastiaan sluit aan bij de thematiek van de jongeling als homoseksueel lustobject. Zijn waarde is uitsluitend van iconische aard. Hij vervult in de beeldende kunst dan ook een grotere rol dan in de literatuur. Toch zijn er teksten waarin Sint Sebastiaan optreedt als symbool of karakter. Zo wordt hij door uiteenlopende dichters als Martinus Nijhoff, Johann de Lange en Rainer Maria Rilke behandeld, en ook door Vestdijk, in zijn eerste Anton Wachter roman *Sint Sebastiaan* (1939).

² Het onbewuste verlangen van Ganymedes en zijn nieuwsgierigheid spelen wel degelijk een rol als men de mythe vergelijkt met de mythe van Endymion en Zeus.

Ook Endymion is een prachtige herdersjongen. Elke nacht kuste de godin Selene hem voor hij gaat slapen. Zij smeekt Zeus om Endymion het eeuwige leven te schenken opdat ze hem voor eeuwig bij zich kan hebben. Zeus gaf hieraan gehoor door de jongen eeuwig te laten slapen.

Nergens blijkt dat Zeus interesse heeft in de jongen. Nergens in deze mythe wordt de *onschuld* van de herdersjongen metaforisch benadrukt: er is geen spanning. Bij Ganymedes en Zeus is die spanning wél aanwezig, met als gevolg de sterk erotische lading van de mythe.

³ Bij Quintus heeft Ganymedes zo'n belangrijke positie verworven dat Zeus naar hem luistert wanneer de door Ganymedes zo geliefde Trojanen moeten lijden:

Now had the Argives burst the gates, had breached
The walls of Troy, for boundless was their might;
But Ganymedes saw from heaven, and cried,
Anguished with fear for his own fatherland:
"O Father Zeus, if of thy seed I am,
If at thine best I left far-famous Troy
For immortality with deathless Gods,
O hear me now, whose soul is anguish-thrilled!

I cannot bear to see my fathers' town
In flames, my kindred in disastrous strife ú
Perishing: bitterer sorrow is there none!
Oh, if thine heart is fixed to do this thing,
Let me be far hence! Less shall be my grief
If I behold it not with these mine eyes.
That is the depth of horror and of shame
To see one's country wrecked by hands of foes."

With groans and tears so pleaded Ganymede.
Then Zeus himself with one vast pall of cloud
Veiled all the city of Priam world-renowned;
And all the murderous fight was drowned in mist,
And like a vanished phantom was the wall
In vapours heavy-hung no eye could pierce;
And all around crashed thunders, lightnings flamed
From heaven.

(Smyrnaeus, "The Fall of Troy. Book VIII. How Hercules' Grandson perished in fight with the Son of Achilles", regel 462-485)

⁴ Komrij, *Alle gedichten tot gisteren*, p. 10.

⁵ Idem, pp. 269-280.

⁶ Zie bijvoorbeeld een speciaal nummer van het tijdschrift *Maatstaf*, 11-12 november-december 1995. Het complete nummer is gewijd aan verschillende aspecten van het gedicht *Capriccio*, behandeld door Paul van de Capelleveen, onder de titel "De Lieflijke macht. Over het gedicht *Capriccio* van Gerrit Komrij."

⁷ De Lange, *Waterwoestyn*, p. 39.

⁸ Dit is een groot verschil met het echte Narcissus motief: David is immoreel en egoïstisch, maar niet uit zelfliefde; hij is niet verblind door zijn eigen aantrekkingskracht of uiterlijke schoonheid. Hij kan zich niet aan anderen geven omdat hij *bang* is, angsten en schuldgevoelens heeft.

⁹ In *Forbidden colors* is de vrouw een minder belangrijke "vorm". De vrouwen zijn marionetten van de schrijver waarmee hij zijn ideeën over mens en maatschappij uitdraagt. Dit moet misschien in het licht worden gezien van de maatschappelijke achtergronden: in de jaren waarin de roman werd geschreven, kunnen homoseksuelen hun identiteit nog niet openlijk uitdragen. De roman is een aanklacht en een pleidooi voor een vrijere geest, eerder dan een verhaal dat vrouwen minderwaardig wil laten lijken. De stellingname voor homoseksualiteit moet echter ergens tegen worden afgezet. Door de hele roman zijn sporen van kritiek te vinden tegen het keurslijf waarin homoseksuelen worden gedwongen.

[...] And so Yuichi could not help thinking, as he had before: I am an unpaid prostitute. I am cheap. I am a devoted toy, he reviled himself. If Yasuko wants to buy a man's soul so cheaply, she'd better learn to take a little unhappiness. Just the same, I'm like a self-seeking maid - I'm not even faithful to myself, am I?
In truth, Yuichi's body lying beside his wife was much cheaper than Yuichi's body beside a boy he loved, but this perversion of values made what seemed to the world a perfectly matched beautiful

young couple into an ice-cold harlotry, a relationship of unpaid prostitution. [...] (p. 152)

¹⁰ Bovendien maakt de schrijver ook een onderscheid tussen een natuurlijke en een niet-natuurlijke homoseksualiteit:

When at first the normal boy encounters the fever of homosexual glorification (women are incapable of according to the male such fleshly praise), he becomes transfigured into a dreamy Narcissus. Expatiating on his own beauty, which has become the object of his praise, he imagines an ideal image based on the esthetic ideas of males in general and becomes a full-fledged homosexual. The natural homosexual, on the other hand, cherishes these ideals from infancy. His ideals are those true angles, undifferentiated as to carnal or intellectual; they are akin to the ideal of the Eastern theology which completed its religious carnality through the so-called Alexandrian purification. (p. 91)

¹¹ Shunsuké en Yuichi voeren als het ware een “dialogue intérieur”, hun zinnen vloeien in elkaar over:

There aren't many memories so completely miraculous as that one, thought the youth [...]. If that evening I wished to devote myself to the pure desire of carrying a woman to bed, that was fine. That memory, however, is unpleasant to me, thought Shunsuké. (p. 286)

¹² Morgan, *Collected translations*, pp. 393-395

Apollo

2.1.1 De mythe van Apollo

De figuur van Apollo kent verschillende “gedaantes” en speelt verschillende rollen, van charmeur tot aan kuise bewaarder van goede zeden. Apollo is een god. Hij vertoont hier en daar aardse trekken en zoals alle Griekse goden is hij niet onfeilbaar, in tegenstelling tot de God uit het christendom. Zijn daden zijn vaak dubieus, zijn fouten of zijn tekortkomingen ooglopend, en toch hebben die uiteindelijk geen invloed op zijn morele status, of zijn veelomvattende symbolische waarde.

Allereerst is Apollo de god van zon en licht, waarmee hij zich plaatst aan de “heldere zijde” van het aardse leven en een *positieve* meerwaarde krijgt. Zijn wijsheid wordt verbeeld door het orakel van Delphi. Voorts is hij een symbool voor de kunsten, vooral de poëzie en de muziek. Ook is hij de beschermheer van de geneeskunst, de boogschutterij en de herders. Theorieën gaan dat Apollo van origine misschien een Aziatische God zou zijn. Dit zou een verklaring kunnen zijn voor zijn uiteenlopende en hier en daar tegenstrijdige interpretaties.

Apollo is de zoon van Zeus en Leto. Zijn tweelingzus is Artemis, al staat in sommige naslagwerken dat het zijn tweelingbroer was. Als een verschoppeling zeulde Leto lange tijd rond met de baby. Zeus biedt Leto, een Titaan, geen onderdak in het hemelrijk. Leto is een “slippertje”, en Apollo is dus eigenlijk een ongewenst kind, een bastaard.

Leto zoekt, als een Maria zonder Jozef, de aarde af naar een plek waar ze kan bevallen. Maar niemand laat haar toe, daar men de toorn en de woede vreest van Hera die wellicht wraak zal nemen op degenen die onderdak aan de hulpeloze moeder verlenen. Hera, de echtgenoot van Zeus, is woest van jaloezie.

Uiteindelijk vindt Leto rust op een drijvend eiland, omringd door zwanen. Een drijvend eiland kan geen deel van Hera’s grondbezit zijn, vandaar dat Apollo hier veilig ter wereld kan komen. Als dank voor het onderkomen zal Apollo later een tempel oprichten op het eiland dat hij “Delos” noemt, de “diamant”. Hera zweert dat Leto geen geboorte zal geven in het zonlicht. Daarop zorgt Poseidon dat het eiland door golven wordt omkoepeld, terwijl hij het eiland verankert aan de bodem van de zee, zodat het bewaard zal worden.

Na een paar dagen verlaat Apollo zijn geboorteplaats om de wereld in te trekken en een eigen orakel te vinden, zoals Zeus hem gebiedt.¹ Het gevecht met Python, die het orakel van Pytho bewaakt, is zijn eerste test. Dit orakel wordt omgedoopt tot het beroemde orakel van Delphi. De nimf die hem naar het monster bracht, smoort hij onder een steen. Om zichzelf van zijn “zonden” te bevrijden gaat Apollo een tijd in ballingschap. Met een lauwerkrans op zijn hoofd keert hij terug, begeleid door priesters en gezang.

Apollo dient twee stervelingen. De eerste is koning Admetus, die hij dient als herder, maar eveneens voorziet van het eeuwig leven. De tweede is Laomedon voor wie Apollo en Poseidon een muur bouwen rond de stad Troje. Zij sturen echter een plaag over de stad als Laomedon zich niet aan afspraken blijkt te houden.

Het orakel van Delphi werd gezien als het centrum van de wereld en hieraan ontleent Apollo zijn latere betekenis als wijze en rechtvaardige. Zijn orakel werd veelvuldig geraadpleegd, door Grieken en door buitenlanders. Er werden Spelen georganiseerd en Apollo liet er priesters huizen. Naast de drietand en de pijlen heeft Apollo ook zijn Muzen als attributen, in zijn hoedanigheid als de god van de muziek. Zij zijn de godinnen van inspiratie, ook voor de poëzie.

Apollo is machtig maar in tegenstelling tot andere goden niet verblind door eigen waan.

Hij is begaan met het lot van stervelingen en waakt over het recht. Apollo is echter geen toonbeeld van zachtaardigheid, hij kan hard en wreed zijn. In wijsheid, kracht en aanzien is zijn postuur enorm. Als boogschutter regeren hij en zijn tweelingzuster Artemis over leven en dood. Zowel Achilles als Herakles is hij de baas.

In de liefde vergaat het hem echter minder goed. Hij heeft verhoudingen met aardse stervelingen, godinnen, en jongens. Apollo valt op het uiterlijk schone. Hyacinthus is een Spartaanse prins, mooi en atletisch en Cyparrissus is een mooie, mysterieuze jongeling.

Zijn grootste mislukking op liefdesgebied is waarschijnlijk de nimf Daphne. Eros betovert Apollo met de aanbidding voor de beeldschone Daphne en hij volgt haar overal. Wanneer hij de mooie vrouw wil omhelzen, verandert ze in een laurierboom. Tal van namen passeren, onder wie Cassandra, Castilia, Coronis en Cyrene. Cassandra valt niet voor zijn avances en Coronis, die hem bedriegt door een ander te trouwen, wordt met haar man gedood.

Voor al het liefdesleven wordt altijd benadrukt in de mythe. Dat kan ook niet anders: Apollo wordt voorgesteld als een prachtige jonge man, soms met lang zwart haar, soms samengebonden, en met een baardloos gezicht. Een krijger en een kunstenaar, soms met een lier, soms met een boog en pijlen. Een voorbeeld en een ideaal.

2.1.2 Apollo als literair symbool

In kunst en literatuur is Apollo veelal een symbool van wijsheid, inzicht, en zelfs steriliteit. Niet voor niets staat het apollinische lijnrecht tegenover het dionysische. Het intellect, het bewuste, de (westerse) beschaving, de geest, tegenover het onbewuste, de decadentie, het primordiale.

Apollo symboliseert het tegenovergestelde van Chaos. Hij representeert Orde. Apollo is ook een belangrijk symbool voor het asexuele: de mooie en goedgebouwde maar klinische en steriele jonge man. Uiterlijke schoonheid wordt herkend door het apollinisch oog. De seksuele lust en de erotiek vallen samen met Dionysus.

Apollo is een symbool voor de kunst omdat hij orde schept. Kunst is een zingeving en een vormgeving van de chaos. Kunst is echter ook een wisselwerking tussen chaos en vorm: in die zin zou Dionysus dus een even belangrijke rol spelen bij het ontstaan van kunst.

Apollo heeft zijn literaire waarde onder andere verkregen dankzij Nietzsche, die Apollo rechtvaardigheid en de verbeelding van individuatie toekent. Het beeld van de rechtschapen god is blijven hangen. Daartegenover staat de energie, de extase, de hysterie, de emotionaliteit en de identificatie van Dionysus. Apollo is in de kunst en in de kunsttheorie bij uitstek een mannelijk symbool, Dionysus een vrouwelijk symbool.

Als karakter en literair personage treedt Apollo dikwijls op de voorgrond. Hij is mannelijk, rechtschapen en een schepper. Dat hij in zoveel vormen optreedt in de literatuur, komt juist omdat hij op het onbewuste en primordiale niveau, appelleert aan het puur mannelijke ideaalbeeld van de mens/kunstenaar. Zeer frequent zijn in een literair karakter of in een gedicht apollinische kenmerken terug te zien.

Apollo is een iconische held: hij staat voor kenmerken, niet voor het verloop van een verhaal. Daarvoor zijn de elementen in de mythe te fragmentarisch. De waarde van Apollo moet worden gezocht in zijn archetypische rol als schepper, heerser en intellectueel. Niet als geneesheer of muzikant, alhoewel dat ook zou kunnen. Met die rollen zou het mannelijke aspect op de achtergrond geplaatst worden, en daarmee een belangrijk deel van de apollinische waarde van een karakter of personage. Ook Herakles en Achilles zijn (jonge), sterke en zeer mannelijke figuren. Maar uiteindelijk is de machtige Apollo, door zijn beheptheid met vorm en kunst, de geschiktste uitbeelding van mannelijkheid, schoonheid en de kunstenaar.

2.2 Het krakende pantser: “Jong seun” van Elisabeth Eybers

“Jong seun” van Elisabeth Eybers (1915) begint met een motto van D.H. Lawrence dat een waas van melancholie legt over het gedicht. In dit gedicht zien we ook een uitbeelding van de Apollo-figuur in wording. Hij is nog niet af, nog niet volkomen.

Jong seun

*Why were we crucified ino sex?
Why were we not left rounded off,
and finished in ourselves?*
D.H. LAWRENCE

Die seun klim druipend uit die bad,
Sy hele lyf is gaaf en glad

en heel tot in die holte van
sy nael waaroor 'n seepbel span.

Strak ledemate, ribbekas
hoekig en hard soos 'n kuras,

handdoek in hand staan hy bereid,
gerig en toegerus tot stryd.

Tog, onvolkome afgerond,
hoe sal die lewe hom nog wond:

in sy Achilleskern vind
hy geen beskutting - man of kind:

geheg aan die benedebuik
waar blink haarrankies reeds ontluik,

deuraar, teer soos 'n ooglid, sag
soos murg, hang weerloos die geslag.²

“Jong seun” is een gedicht over de archetypische adolescent. De jongen uit het bad; in een metaforische context wordt hier het eindpunt beschreven van een creatie. Het badwater is het vruchtwater, het onbereikbare begin waar alles wat schoon is en waarde heeft, ontstaat. Het water is een van de belangrijkste symbolen in het begrippenstelsel van het onbewuste en het primordiale. Water is vloeibaar en zonder vorm. Water symboliseert dus de chaos. Dit is een verschil met het magma waaruit Komrij zijn Ganymedes doet ontstaan in “Straattoneeltje”: de helderheid van het water, helderheid die ook wijsheid, heerschappij en orde impliceert, treffen we niet aan bij Ganymedes.

De focus ligt op het uiterlijke, dat het innerlijk niet zozeer verhuult als wel bijstaat in de beschrijving: het lichaam van de jongen is perfect gevormd en ongeschonden. Hij is nog niet door veldslagen verminkt, en zijn perfecte lichaam verbeeldt hier ook de geest van “die jong

seun”, die nog maagdelijk is en zelfs naïef. De zeepbel spat niet, wat nog eens onderstreept hoe glad en gaaf deze jongen is.

Het woord “hard” slaat niet alleen op het geraamte van de jongen, maar ook op zijn mannelijkheid en de hardheid van de mannelijke psyche. Een “kuras” is een bescherming tegen buiten: een mens heeft ribben nodig, anders valt hij uit elkaar. Een mens (man) heeft ook een bepaalde gehardheid nodig, een geestelijke bescherming om te kunnen overleven. Alles aan hem is strak en hoekig, gaaf en stevig, zonder franje.

Nergens wordt dit gedicht erotisch of pornografisch. Apollo is asexueel. Hij wordt niet begeerd, ondanks de vele liefdes en overwinningen die hem nog te wachten staan, en waar in het slot op gezinspeeld wordt. De verteller bewaart afstand. Zo blijft de aandacht gericht op de jongen als een object, een icoon. Apollo is op een uiterst apollinische wijze beschreven.

De jongen, met een handdoek in de hand, is uitgerust voor de strijd. Welke strijd bedoeld wordt, ontleent de lezer aan de algemene kennis die hij over het leven bezit. Die strijd is het gevecht met de buitenwereld, met “monsters” en mensen die bezit willen nemen van zijn ziel, zijn orakel. Het is ook een gevecht met zichzelf, met de innerlijke demonen. En het is een seksuele strijd, een strijd met de liefde. Er moet strijd geleverd worden om de perfectie te verantwoorden en te rechtvaardigen. Telkens weer zal hij zich moeten bewijzen.

Zijn handdoek is een wapen, een ludiek en vertederend beeld, maar ook dreigend als we bedenken dat die handdoek een verleidingsmiddel is. Wat hij verborgen houdt is deel van de begeerte, en het verbergen accentueert die begeerte. De handdoek kan geassocieerd worden met lust, verleiding en ook met schaamte.

De jongen is nog naïef, niet afgerond. Zijn ziel, zijn Achilleskern, biedt geen beschutting. Dit staat haaks op het uiterlijk en het pantser waarmee de jongen lijkt uitgerust. Het verhuult de kwetsbaarheid van de held, de onverschrokken en sterke man.

Dit gedicht voorspelt, als het orakel van Apollo zelf (ook daarin ligt de apollinische waarde besloten), dat de jongen nooit beschermd zal worden. Hij kan zich niet verstoppen voor de buitenwereld en ook niet voor zijn overmoede kracht, zijn oergevoelens, namelijk zijn seksuele motieven, die nu nog afstandelijk kunnen worden beschreven omdat het object zelf nog niet verlangen kan.

Wat de man in zijn naaktheid vooral typeert is het geslacht, en de beschrijving van het lid sluit het vers dan ook af, zoals het geslacht altijd de afsluiting vormt, de pointe, het einddoel. Het geslacht hangt er nog weerloos en doelloos bij. Het geslacht is nog onschadelijk, in positieve en in negatieve zin. Het is een zacht weekdier, weerloos in zijn naaktheid, en sterk contrasterend met het blinkende lichaam en de wellicht verbeterde gezichtsuitdrukking. Het slappe geslacht wekt door dit contrast vertedering op, maar in die vertedering ligt het gevaar: dit is slechts een schijndood. Het geslacht leeft, het is namelijk zichtbaar dooraderd. Het zal niet lang duren of een man zal uit deze jongen opstaan, en daarmee zal ook het geslacht opstaan.

Dit is een vers dat de bewustwording van de apollinische held symboliseert zonder dat het daar direct naar verwijst. Het gedicht handelt immers ook doodgewoon over het ontwaken van mannelijkheid, het besef van dreiging en het verlies van onschuld.

Maar in de context van Apollo zien we ook dat deze jongen een voorbeeld is van de archetypische jonge held, die zal heersen en verdelen en vorm zal geven aan de chaos. De uiterlijke kenmerken en de beschrijvingen zetten ons daartoe even snel op het spoor als de wijze van beschrijven zelf: dit is een vers dat van zichzelf een orakel is, in de toekomst kijkt, alwetend is, afstand bewaart, objectificeert en orde schept waar chaos was.

Slechts door het motto wordt iets van een opinie en betrokkenheid weergegeven en zou een meer psychologische verklaring, naast een mythologisch-primordiale, te rechtvaardigen zijn. Immers, door voor dit motto te kiezen, klinkt op de achtergrond de teleurstelling mee over het uitgroeien, het volwassen worden, het harder en onbereikbaarder worden van de man. Het lot

van de mens is dat hij geen keuze heeft, waarmee dit gedicht en de beschrijving een sterk deterministische ondertoon krijgt: we zijn *gedoemd* volwassen te worden, onzuiver, we hebben niet genoeg aan onszelf. Seks, en het besef van de seksualiteit, maakt ons compleet te maken.

Zonder erotiek, zonder lichamelijkheid en zonder lustgevoelens zijn we niet “af”. We worden door het onbewuste verlangen naar warmte, geborgenheid en eenheid, steeds gedwongen te zoeken naar de bevrediging van onze lust, in en mét de ander. Seks, volgens dit gedicht, schaadt alles wat mooi, puur en naïef is. Het wordt, zo geeft het motto aan, *betreurd* dat dit alles zo moet zijn.

De jonge Apollo is zich nog van niets bewust; hij is klaar voor een veldslag, of men nu met hem strijden wil of niet.

2.3 De grenzeloosheid van de ziel: “Daphne en Apollo” van D.J. Opperman

In de debuutbundel van D.J. Opperman (1914 - 1985), de bundel *Heilige Beeste* uit 1945, staat een kort en interessant gedicht over de grote en tragische liefde van Apollo: Daphne. Het is een gedicht waar al veel motieven binnen het oeuvre van Opperman in ontluikende vorm te ontdekken zijn: de grond, de aarde, en de primordiale ervaring van het overkoepelende.

Daphne en Apollo

Die jong Apollo het skaars weggespring
en in die bos haar dun-groen rok geraak
toe elkeen tot 'n stroewe boom verwring
met takke na mekaar, verstar en naak.

So sal hul ewig na mekaar verlang
sonder verwesenliking, want die mens
word gou in harde vorms vasgevang
en strak in bas en bloeisel afgegrens.

Maar eindelijk, gestriem deur reëns en wind,
raak hulle met dié grense ook versoen
en weet wanneer 'n blaar of bloeisel val,
groeï die geskeide harte saam, verbind
deur herfs en lente, deur 'n diep seisoen
wat roer in harmonie met die heelal.³

Dit is een gedicht zonder verregaande complicaties, een interessante aanvulling op het gedicht van Eybers. Hier is Apollo niet verscholen in een (jong) mannelijk karakter maar afgebeeld als de figuur uit de mythologie zoals lezers hem kennen.

Het gedicht begint met een eenvoudige situatieschets. Apollo grijpt of graait naar de flinterdunne groene rok van zijn geliefde. Beiden veranderen daarop in een “stroewe” of stramme boom. Ze zijn gestold in de werkelijkheid. Opperman manipuleert de mythe om zijn hoofdfiguren ondergeschikt te maken aan zijn filosofie.

De liefde is een onbereikbare liefde. Dit gedicht is een embleem, een uitgewerkt beeld van de verloren of afwezige liefde. In stilstand raken Apollo en Daphne wél aan elkaar. In de natuur is de liefde bovendien wederzijds. Niet alleen de takken van Apollo verstrengelen zich met die van Daphne; het is hier, volgens Opperman, wel degelijk ook andersom. Bovendien heeft

deze liefdesvorm ook een erotische ondertoon omdat het woord “naak” de eerste strofe besluit. Daphne en Apollo zullen eeuwig naar elkaar verlangen zonder dat het verlangen ooit wordt ingelost.

Liefde is, evenals de natuur, bij Opperman geen hoofse liefde. Het is primordiaal en beweeglijk. Alleen de natuur bezit de naaktheid en de vormloosheid waarin liefde gedijen kan. De mens daarentegen verhardt snel, iets waar ook Eybers, op een geheel andere wijze al naar verwijst in “Jong seun”: alles is begrensd in vormen (“strak in bas en bloeisel afgegrens”). Die grens is wezenlijk aan het verschijnsel van Apollo, hij die heerst over de kunsten en daarmee over vorm.

Het gedicht is impliciet van mening dat het lichaam een kunstwerk is. Het puur lichamelijke is apollinisch; de emotie en de lusten die dit lichaam beheersen zijn dionysisch, vloeibaar, primordiaal en eeuwig. Het lichaam (van Apollo) is niet in staat tot werkelijk liefhebben, omdat het begrensd is. Alleen wat veranderlijk en grenzeloos, is in staat tot een vereniging met de Ander. De groei is deel van het stollingsproces, en daarbij deel van de dood.

Apollo is een sprekend symbool voor kracht, intellect en vorm, voor beheersing en het aseksuele. Wat niet bereikbaar is voor de mens, is wel mogelijk in de natuurlijke cyclus van leven en dood. Die cyclus bewerkstelligt het contact en het eenwordingsproces, in verbinding met de aarde. De grenzen blijven, maar in het afsterven worden de geliefden één. De natuur is de ziel van alles. Zonder de ziel is de innerlijke verstrengeling en werkelijke samensmelting onmogelijk.

De geliefden worden herenigd in het rottingsproces. Opperman verbindt die kleine natuurwet met de harmonie van het heelal. In het afsterven van Apollo en Daphne is de seksuele verbintenis gelegen, en hoe klein en miniem die verbintenis ook is, het is een afspiegeling van het grote universele proces van geboorte en sterfte.

Apollo en Daphne symboliseren de ultieme onbereikbaarheid en eenzaamheid van de liefde. Bovendien vormt Apollo als begrip en symbool een prachtige tegenstelling met de vloeïende en primordiale natuur. Apollo keert het apollinische de rug toe en vindt slechts in het onbegrensde de liefde terug. Die liefde is één met hem in de eeuwige, natuurlijke en ongecontroleerde processen, ze is naakt en daarmee zuiver.

“Daphne en Apollo” is een voorbode van belangrijke motieven in de poëtica van Opperman: de kunst, de inspiratie als deel van het primordiale proces. Het gedicht is een scheppingsdaad, en de bron van elke schepping is ongecontroleerd en ongrijpbaar. Vorm is de enige manier om een glimp van de onbegrensde diepte te tonen. Vorm en inhoud gaan een pact aan, en door hun lichte aanraking en versmelting (“verrotting”), stollen zij tot een sublieme en mystieke schepping.

2.4 Apollo verminkt: Rainer Maria Rilke

2.4.1 Rilke als Apollo

De in Praag geboren dichter Rainer Maria Rilke (1875 - 1926) is vanaf het begin van zijn carrière behept met kunst als vormgeving en zingeving, en met kunst als onderwerp en inspiratie. Veel van zijn gedichten behandelen kunstvoorwerpen, mythologische figuren of figuren uit de Bijbel, die hij allen doet “stollen” in zijn gedicht, en daarmee is de *persoon* Rilke zelf een uitermate apollinische figuur. Zijn gedichten zijn odes aan de gekunstelde werkelijkheid, beeldhouwd, geschreven of geschilderd. Niet voor niets heeft juist een kunstenaar, de beeldhouwer Auguste Rodin, zo’n enorme invloed gehad op niet alleen de scheppingen van de dichter, maar ook op zijn blik op de wereld en de kunst in het bijzonder.

[...] Rodin's method was one of dedication to detail and nuance and of unswerving search for “form” in the sense of concentration and objectivization. Rodin also gave Rilke new insight into

the treasures of the Louvre, the Cathedral of Chartres, and the forms and shapes of Paris. Of the literary models, the poet Charles Baudelaire impressed him the most.

During those Paris years Rilke developed a new style of lyrical poetry, the so-called *Ding-Gedicht* ("object poem"), which attempts to capture the plastic essence of a physical object. Some of the most successful of these poems are imaginative verbal translations of certain works of the visual arts. Other poems deal with landscapes, portraits, and biblical and mythological themes as a painter would depict them.⁴

Voor zowel Rodin als voor Rilke waren vorm en objectivatie dé voorwaarde voor een geslaagd en universeel kunstwerk.

Later, aan het eind van zijn leven, werkt Rilke zijn ideeën bewuster uit tot een gedegen en eigenzinnig blik op de wereld en de kunst, en de taak van kunst:

The Duineser Elegies (Duino Elegies) are the culmination of the development of Rilke's poetry. That which in the *Stunden-Buch* had begun as a naively uncertain celebration of "life," as a devotional exercise of mystical worship of God, and which in *Malte* led him to assert that "this life suspended over an abyss is in fact impossible" in the *Elegies* sounds an affirmative note, in panegyric justification of life as an entity: "The affirmation of life and death prove to be identical in the *Elegies*," wrote Rilke in 1925. These poems can be seen as a new myth that reflects the condition of "modern" man, the condition of an emancipated, "disinherited" consciousness maintaining itself as a counterpart to the traditional cosmic image of Christianity. Like Nietzsche, Rilke opposes the Christian dualism of immanence and transcendence. Instead, he speaks out for an emphatic monism of the "cosmic inner space," gathering life and death, earth and space, and all dimensions of time into one all-encompassing unity. This Rilkean myth is articulated in an image-laden cosmology that, analogous to medieval models, sees all of reality - from animal to "angel" - as a hierarchical order. This cosmology in turn results in a systematic, consistent doctrine of life and being in which man is assigned the task of transforming everything that is visible into the invisible through the power of his sensory perceptions: "We are the bees of the invisible." And this ultimate fate of man is concretized in the activity that alternately is called "saying," "singing," "extolling," or "praising." Thus the poet is turned into the protagonist of humanity, its representative "before the Angel" (the pseudonym of God), as in the "Ninth Elegy," and even more strikingly in the *Sonnets to Orpheus*. This message of the late Rilke has been celebrated by some as a new religion of "life" and rejected by others as the expression of an unbridled aestheticism and an attempt on the part of the poet at "self-redemption" by virtue of his personal gift."⁵

Rilke heeft zich tot taak gesteld kunst boven het leven te verheffen en als einddoel te zien. In kunst komt het werkelijke leven bovendrijven, in kunst worden dualiteiten als hemel en aarde, leven en dood, en daarmee uiteindelijk ook lichaam en geest, en lichaam en ziel, opgeven en in één enkele *vorm* gegoten die de kunstenaar tot woordvoerder van de mensheid maakt.

Wat interessant is aan deze opvatting is de tegenstelling tussen "zichtbaar" en "onzichtbaar". Alles wat wij waarnemen, is onder te verdelen op grond van zichtbaarheid. En uiteindelijk is alles wat enigszins waarneembaar is voorbestemd om getransformeerd te worden tot het onzichtbare. Het zichtbare wordt een idee, een geloof zelfs. Dit is de mystiek van ware kunst: kunst toont de ziel en het wezen dat achter de banale werkelijkheid en het waarneembare schuil gaat, het onthult de niet-waarneembare eenheid en betekenis in de kosmos. Rilke en Apollo vertonen overeenkomsten: ze geloven in een systeem, in regels waaraan ze hun opvatting kunnen toetsen. Het heeft in het geval van Rilke iets weg van elitairisme, omdat Rilke de kunst, en daarmee de kunstenaar, tot een belangrijker gegeven maakt (immers het uiteindelijke

doel) dan het leven zélf, en daarmee de “gewone” man, die niet tot een visioen of een schepping in staat is, als minderwaardig bestempelt, een onbedoeld uitvloeisel van zijn filosofie.

De opvattingen van Rilke komen aan het eind van zijn leven sterk tot uiting in zijn vele correspondenties. Rilke is gefascineerd door het uiterlijke, als manifestatie van het innerlijk. De jeugd is een symbool van niet alleen weemoed maar ook van uiterlijke en dus innerlijke perfectie, al is in die jeugd ook de dood inbegrepen. Maar omdat het uiterlijke het wezen is van de ziel, en die ziel het geloof en het wezen van al wat zichtbaar is, is zijn hang naar vorm verstoken van elk erotisch verlangen. Ze dient slechts als een toegang tot het werkelijke en het onzichtbare, het tijdloze dat achter alles schuilgaat. Door het scheppen van perfecte en afstandelijke poëzie, wordt de werkelijkheid onzichtbaar gemaakt. De gekunstelde taal, die het waarachtige blootlegt, en daarmee de ziel van de dichter, verdringt het werkelijke en banale naar de achtergrond.

Het gedicht wordt een ingenieus spel met weefpatronen die een weerspiegeling zijn van zowel het voorwerp zélf als de taal. Poëzie wordt geboren uit de spanning tussen inspiratie en creatie, tussen vorm en inhoud. Maar voor Rilke wordt het al snel duidelijk dat poëzie niet alleen een spannend spel is, maar een heldhaftige poging om eenheid te scheppen in een wereld waar normen en waarden vervagen. Vorm wordt religie, door zowel de melancholie te koesteren, als het onmiddellijke leven te omarmen. Het doodsbesef intensiveert het leven en het leven bereidt voor op de dood. Oplettend leven is volgens Rilke alleen te bereiken door ervaring op te bouwen en door te leren kijken. Hoe serieus Rilke is over wat hem bezighoudt, blijkt uit de volgende woorden:

“Alas, those verses one writes in youth aren’t much. One should wait and gather meaning and sweetness all his life, a long one if possible, and then maybe at the end he might write ten good lines. For poetry isn’t, as people imagine, merely feelings (these come soon enough); it is experiences. To write a line, a man ought to see many cities, people, and things [...]. But it is not enough to have memories. One must be able to forget them and have much patience until they come again, and memories as such are not enough: only when they become blood within us, and glances and gestures, nameless and no longer differentiated from us, only then it can happen that in a rare hour the first word of a verse may arise and come forth...”⁶

De *persoon* Rilke biedt inzicht in twee gedichten die over het beeld van Apollo handelen: Rilke is *als dichter* eerder een aardse versie van Apollo dan van Narcissus. De belangrijkste aspecten uit de poëtica van Rainer Maria Rilke zijn van apollinische aard: de waarde die aan het intellect wordt gehecht, de verheerlijking van de kunst en dus van de vorm, en het geloof in de objectieve creatie van een eeuwig, voortdurend leven in de kunst, waarmee de dood overwonnen is. Uiterlijke schoonheid biedt een glimp van de volmaaktheid en het ultieme kunstwerk, het kunstwerk dat ons beangstigt omdat het voortkomt uit een wereld die niet te bevatten is, zoals blijkt uit de beginregels van Rilke’s *Die Duineser Elegien*:

Who, if I cried out, would hear me among the angels’
hierarchies? and even if one of them suddenly
pressed me against his heart, I would perish
in the embrace of his stronger existence.
For beauty is nothing but the beginning of terror
which we are barely able to endure and are awed
because it serenely disdains to annihilate us.⁷

2.4.2 De vroege Apollo

Het gedicht “Früher Apollo” staat in het teken van de melancholie, het weemoedige verlangen naar het prille begin. Het is een ode aan de vroege kunstenaar, een uitbeelding van de ontwakende dichter. In het laatste geval is het gedicht dus tegelijkertijd apollinisch en narcistisch.

Früher Apollo

Wie manches Mal durch das noch unbelaubte
Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz
im Frühling ist: so ist in seinem Haupte
nichts was verhindern könnte, daß der Glanz

aller Gedichte uns fast tödlich träfe;
denn noch kein Schatten ist in seinem Schaun,
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe
und später erst wird aus den Augenbraun

hochstämmig sich der Rosengarten heben,
aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst
hintreiben werden auf des Mundes Beben,

der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend
und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend
als würde ihm sein Singen eingebläst.⁸

Apollo wordt in de eerste regels ingeleid door de natuur. Rilke omarmt het complete leven, zowel de dood als het nu. Blijkbaar acht Rilke het volkomen geschikt om deze twee opposities te vergelijken: voor hem bezitten de kunst en de natuur dezelfde kracht en dezelfde magie.

Het gedicht begint met een natuurimpressie: takken hangen bladstil. Er is geen zuchtje wind. De morgen zwijgt. Het is een oerbegin dat hier geschetst wordt, de tijd voor God de aarde werkelijk schiep. Dit beeld is een illustratie van het onderliggende argument van Rilke dat alleen kunst de werkelijkheid en de wereld naar haar hand kan zetten. Alleen door creatie, en specifiek door de kunst, ontstaat een leefbare werkelijkheid en alleen in die werkelijkheid wordt de dood getrotseerd.

De natuur is onvoorspelbaar en vloeibaar, appellerend aan onze duistere en onbewuste motieven en gedachten. Opeens breekt de lente aan, de bloeiperiode, en alles wordt al voorbereid en werkt samen om die groei te bewerkstelligen. Die groei bestaat ook enkel bij de gratie van het eerdere afsterven: zonder de dood is er geen mogelijkheid tot nieuw leven en nieuwe scheppingen.

Zoals het in de natuur kan gaan, zo gaat het ook met de kunst. En dan vooral de kunst die Rilke, nog voor de schilderkunst, het hoogste acht, de poëzie. Deze vroege Apollo is voor Rilke de geschiktste personificatie van De Dichter. De apollinische dichter weet te objectiveren, te abstraheren, en de werkelijkheid naar zijn hand te zetten door een zekere hiërarchie aan te brengen in dat wat hij waarneemt en beleeft. Deze jonge en krachtige kunstenaar zet het leven naar zijn hand en vergroot het vervolgens uit en verlengt het, door het te doen stollen in een persoonlijke creatie: het gedicht.

Het gedicht is nog sluimerend. De wereld vermoedt, zoals op sommige lentedagen, helemaal niets, er zijn geen voortekenen. Maar alles ligt eigenlijk al klaar, opgestapeld achter de ogen van de dichter. De volmaakte gedichten zullen de lezer treffen met een scherp en dodelijk licht,

een apocalyptische voorspelling. De apollinische Dichter aast niet alleen op de perfecte vorm en het ideale bouwwerk waar de lezer of “beschouwer” in kan verdrinken, hij wil ook roem, alleenheerschappij. Dit gedicht is geen democratisch gedicht, er zijn immers vele soorten dichters en vele soorten poëzie - nee, dit gedicht handelt over De Dichter, de archetypische dichter die met zijn apocalyptische verzen de wereld versted zal doen staan. Poëzie is een levenstaak, een roeping waar anderen van verstoken blijven.

Er is niets te zien in zijn blik, de dichter is puur en steriel. Er is zelfs geen schaduw in zijn blik, niets dat een donker vermoeden vooruitwerpt. Niet alleen is zijn blik nog maagdelijk, doch streng, maar ook zijn slapen zijn nog te koel voor laurier. Het is een sluimeren als bij het gedicht van Eybers. Misschien zijn de koele slapen een symbool voor de fase van het niet-denken, de fase die aan het vormgeven vooraf gaat. De kauwerkrans is een symbool van hulding en grootsheid, maar deze Apollo is nog niet rijp voor zulk een eerbetoon. De koelte van de slapen is te duiden als de jeugdigheid van het denken en van de verbeelding.

Vanaf hier wordt het gedicht een ode aan de bloei en groei van elk kunstwerk. De aanschouwelijke Apollo maakt meer en meer plaats voor een filosofische zienswijze van de aanvang op de schepping. Rozen staan op het punt te ontluiken rond zijn wenkbrauwen, rozen die voortkomen uit het Paradijs, zijn eigen tuin. De rozenblaren kussen zijn mond en verklaren de liefde aan de eigen bron. De vroege versie van Apollo is een Narcissus: kunst is uiteindelijk een narcistische, want egocentrische verschijningsvorm.

De fase die vooraf gaat aan de voltooiing van het kunstwerk, is door Rilke verbeeld als een vroege Apollo, die zowel kunst maakt, en dus schepper is, als voort wordt gebracht door de kunst, en daarmee Schepping wordt. Door vorm wordt een nieuwe vorm geschapen. De mond is nog stil, sprankelend maar ongebruikt, met een glimlach die nog geen glimlach is, zoals de glimlach van de “Mona Lisa”. Talent is de aanvang, maar talent alleen is niet genoeg. Talent heeft vorm nodig en die wisselwerking veroorzaakt de spanning in de kunst. De werkelijkheid heeft kunst en verbeelding nodig.

2.4.3 De archaische Apollo

Op “Früher Apollo” sluit een ander gedicht van Rilke aan, ook over de figuur van Apollo: “Archaischer torso Apollos”. Ook nu is Apollo in een fase geportretteerd als een voorstudie voor de ware kunstenaar, de ware scheppingsdrang. Het is een Archaische Apollo, en niet alleen is Apollo hier een kunstenaar: de dichter is zelf poëzie, hij ademt en leeft door poëzie. Hier is de schepping van de scheppende zelf als religie gethematiseerd. Rilke heeft daadwerkelijk een kunstvoorwerp in gedachte, een uitbeelding van een Apollo. Misschien een beeldhouwwerk, aangezien dit gedicht is opgedragen Auguste Rodin.

Archaischer torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.⁹

De toon van de dichter is gerijpt. Rilke lijkt voor eigen parochie te preken, iets dat in de vertaling minder duidelijk is.¹⁰ Immers, “wie kent het niet”, begint dit gedicht. Wij allen, de lezers, behoren cultureel opgevoed te zijn, ingelicht. De vertaling is minder rechtstreeks en minder scherp. De apollinische blik wordt in vertaling slechts omschreven. Rilke heeft het echter over de “Augenäpfel”. Niet alleen is “oogappel” suggestiever, ook werkt het gedicht daardoor opnieuw met het thema groei en natuur. De “oogappel” rijpt, de blik rijpt.

De zeer aanschouwelijke introductie berust op pure verbeelding: zie daar het wonder van de kunst, dat door vorm en woord een beeld kan scheppen, letterlijk aan de dood kan ontsnappen. Het hoofd is er niet meer. Het aangezicht, de blik, is voor altijd verloren. De herinnering kan echter, desnoods kunstmatig, worden gecreëerd door de tussenkomst van de dichter. De verbeelding overleeft, niet de werkelijkheid. Deze introductie sluit perfect aan bij de poëtica van Rilke.

De torso is er nog. Die gloeit na van leven. En leeft dus. De torso, het soepele lichaam, is een en al gratie. Dit is geen echt lichaam, het is een lichaam dat verminkt is naar westelijke maatstaven. Toch is de aantrekkingskracht, zo vertelt dit gedicht, betoverend. Die betovering zorgt ervoor dat alles leeft. De lendenen draaien, en ook het lid dat leven voortbrengt, ontlokt een glimlach.

Apollo's uitstraling is aseksueel, verstandelijk. Rilke refereert niet aan het erotische, maar aan de mannelijke onbeholpenheid, de tijdelijkheid van lust en erotiek, en de eeuwigheid van het naakt. Slechts in samenhang met de blik ontstaat het seksuele, de lust. De begeerte wordt opgewekt door de blik, door de kijkrichting en de emotie. Deze Apollo is een esthetisch object. Maar het is die aan verheerlijking grenzende bewondering voor vorm, die het object, mede door de perfectie van die vorm, tot leven weet te roepen. De *vorm* is daarom de basis: de perfecte vorm maakt emoties los bij de beschouwer.

De vorm is dus heilig. En niet alleen is het lyrisch object een Apollo, maar ook de dichter is een Apollo. Zonder vorm, het sonnet, is hij niets. De vergankelijkheid kan slechts opgeheven worden door de vorm: anders zou de torso van deze Apollo, dit beschadigde lichaam, slechts marmer blijven. Zonder die betovering van de lijnen, de soepelheid, en de gesuggereerde beweging, zou enkel de tragiek van dit beeld resterend.

Nu glimt zijn huid als dat van een roofdier: vorm en perfectie overrompelen ons. De huid van een roofdier roept geuren en beelden op van de jachtige blik, de werkelijke dreiging van de volmaaktheid. Grote kunst is pure vorm: de emotie schuilt niet in de vorm maar wordt opgeroepen door de vorm. Indien die vorm zó is nagebootst dat het boven de werkelijkheid uitstijgt, is het goddelijke bereikt: wij zullen ons leven moeten veranderen.

Rilke komt tot een radicale conclusie die heel zijn poëzieopvatting bepaalt. De toeschouwer beschikt niet langer over een vrije wil, de *vorm* houdt de toeschouwer vast, betovert hem. Wat geschapen is bezit vorm, want zonder vorm kan men niet nabootsen. Vorm is goddelijk, of de toegang naar het goddelijke. En eenmaal in aanraking met het goddelijke is niets meer hetzelfde, niets kan zijn zoals het voorheen was.

Rilke is een dichter van de volledige overgave: het is óf een leven leiden in dienst van de

kunst, óf een leven leiden zonder die kunst. Kunst in dienst van het leven is voor Rilke echter heiligschennis. Voor Rilke is de kunstenaar zelf niet belangrijk, niet in vergelijking tot het kunstwerk. Het triviale is enkel maar afleiding. De symbiose die het triviale aangaat met de vorm, het wezenskenmerk van elke grote kunst, dát is mystiek, die kunst is heilig. Alleen de *roeping* van de dichter is heilig, zoals Rilke schrijft in zijn beroemde *Briefe an einen jungen Dichter* (*Letters to a young poet*):

There is only one way: Go within. Search for the cause, find the impetus that bids you to write. Put it to this test: Does it stretch out its roots in the deepest place of your heart? Can you avow that you would die if you were forbidden to write? Above all, in the most silent hour of your night, ask yourself this: *Must* I write? Dig deep into yourself for a true answer. And if it should ring its assent, if you can confidently meet this serious question with a simple, "I must," then build your life upon it. It has become your necessity. Your life, in even the most mundane and least significant hour, must become a sign, a testimony to this urge.¹¹

De schoonheid dient niet de sterveling; de sterveling stelt zich in dienst van de apollinische schoonheid, in al wat hem omringt.

2.5 Shaka als literaire Apollo

War song

The 'Great song' of King Shaka's regiments.

He has annihilated the enemies!

Where shall he now make war?

He has vanished all the kings!

*Where shall he now make war?*¹²

2.5.1.1 Oorlog als kunst: Shaka als historische figuur

Shaka (1787 - 1828) is een voorbeeld van een historische figuur die uitgroeit tot een mythologische figuur. Er doen zoveel verschillende interpretaties de ronde over Shaka, dat de waarheid op de achtergrond raakt en hij proporties krijgt die enkel gebaseerd zijn op verhalen en vertellingen. Shaka is soms een sprookjesfiguur en dan weer een dictator, een variant van Caesar of Hitler.

Natuurlijk is de orale cultuur, die grotendeels verantwoordelijk is voor de representatie van de vroege geschiedenis van Afrika, deels debet aan de mythevorming. Verhalen worden verdraaid, mooier of langer gemaakt. Ook een belangrijk aspect van een vertelling is *wie* wat heeft verteld, en *wanneer*. In zijn essay onderscheidt T.T. Cele drie verschillende fasen in de orale geschiedenis van Shaka.

Phase one is the version of Shaka given by those who knew him in person. This version consists of his izibongo (praises) in which the imbongi (bard) expressed the feelings of the people of the time. In this phase, Shaka is portrayed as predominantly brutal, inconsiderate, autocratic and ruthless, although he has some positive qualities as well.

Phase two emerges from oral interviews conducted by James Stuart in the late 19th century and early 20th century with some people who barely knew Shaka and others who had heard of him from those who knew him in person. In this phase, Shaka's figure appears in

transition: he is half bad and half good. Compared with phase one, phase two portrays him as semi-autocratic, semi-brutal and semi-reasonable.

Phase three is dominated by research interviews conducted by Zulu scholars with experts in Zulu oral literature during the 20th century. This includes books on Zulu oral literature, articles and unpublished dissertations. The socio-political situation of the early 20th century had a favourable impact on the image people had of Shaka. It is no wonder that in this phase the focus is on the reconstruction of Shaka's distorted life history. Attention is drawn more to his positive than to his negative deeds. He is seen predominantly as a man who heeded advice, as a nation-builder and as a hero. This results from the fact that the beginning of the 20th century saw the birth of the new spirit of pan-Africanism, which influenced most of the black people in South Africa. They were indirectly forced to return to their roots as part of their resistance to colonialism and segregationist propaganda. It was in the 1920s that, among the Zulu, the spirit of Shaka was reawakened. Shaka's tombstone was erected and his life was commemorated annually from then onwards.¹³

Shaka was de onwettige zoon van Senzangakona, hoofd van de stam de latere Zoeloes. Shaka's moeder, Nandi, was een wees uit een naaste familie. Dit is de reden dat Shaka en zijn moeder werden weggejaagd. Net als de mythologische Apollo is hij "onwettig" en uit die onwettigheid zal hij zijn kracht putten.

Shaka groeide op in de Langeni familie, waar iedereen neerkeek op Nandi en waar hij opgroeide zonder vader. Zijn hele jeugd stond hij bloot aan vernedering en geweld. Vanaf 23 jaar diende hij als krijger onder Dingiswayo die tot de Mtetwa clan hoorde.

Nadat Senzangakona stierf nam Shaka het leiderschap over. Onder hem werden de Zoeloe's machtig en gevreesd. Hij reorganiseerde het leger en een van de belangrijkste vernieuwingen was zijn verbetering van de speer. Zo introduceerde Shaka de korte speer. De krijgers werden wendbaarder en gevaarlijker met de lichtere en handzame wapens.

Shaka was een groot strateeg en tevens meedogenloos. Hij regeerde door zijn krijgers zwaar te straffen. De overlevenden van clans die hij uitmoordde, maakte hij deel van zijn eigen Zoeloe clan en zo groeide zijn volk uit tot ongekende grootte. De plunderingen en verwoestingen waren ontelbaar.

Shaka wreekte zich op hen die zijn jeugd hadden verwoest. Waarschijnlijk was die jeugd een van de grootste oorzaken voor zijn latere wreedheid en bitterheid. Toen zijn moeder stierf in 1827, die hij enorm lief had, werd hij werkelijk onbetrouwbaar.

About 7000 Zulus were killed in the initial paroxysm of his grief, and for a year no crops were planted, nor could milk - the basis of the Zulu diet staple - be used. Alle women found pregnant were slain with their husbands, as were thousands of milch cows, so that even the calves might know what it is to lose a mother.¹⁴

Ontevredenheid groeide. Shaka stuurde zijn manschappen door het hele land om te vechten en te moorden. In september 1828 werd hij vermoord door een paar mannen, onder wie zijn twee halfbroers Dingane en Mhlangana.

Shaka komt over als een man die meedogenloos was. In veel representaties is hij iemand die geen eerbied heeft voor de medemens. Toch is hij een symbool geworden voor de zwarte gemeenschap, een symbool van trots en onverzettelijkheid, van moed en intellect. Dit beeld is grotendeels ontstaan door de eeuwenlange onderdrukking die de zwarte gemeenschap van Afrika heeft moeten doormaken.

Toch zijn er verschillende representaties.¹⁵ Vrienden zagen hem vanzelfsprekend anders dan vijanden. De vertellingen zijn van deze factoren grotendeels afhankelijk, al hebben Henry

Francis Fynn en Nathaniel Isaacs, twee vroege kolonisten die in aanraking kwamen en zelfs bevriend raakten met Shaka, ook bijgedragen aan de beeldvorming rond de Zoeloe koning.

2.5.1.2 Shaka als apollinische figuur

Wat maakt Shaka tot een figuur die zo goed past in het beeld van Apollo? Shaka is niet uit eigenliefde belust op macht, zoals een narcistisch karakter zou zijn. Later pas groeit zijn zelfbeeld uit tot het ultieme symbool van schoonheid en kracht, maar de kern van zijn zelfverheerlijking is wraak.

Wraak en verbittering zijn de kernwoorden bij Shaka. Als Shaka eenmaal merkt dat hij zijn kracht kan aanwenden om anderen te beïndrukken, groeit zijn zelfvertrouwen, en daarmee zijn ego. Macht is echter niet altijd het *gevolg* van narcisme.

Shaka is gevormd door het verleden, en hij verlangt af te rekenen met dat verleden. Oog om oog, tand om tand. Vele voorbeelden uit zijn jeugd zijn opgetekend.

(A beast was slaughtered at the home of Shaka's mother. Some young men told him to roast meat for them at the gate of the homestead. He roasted it. At the end, he roasted an intestine. When it swelled, the men instructed him to bring it to them with his bare hand. He took it as hot as it was, with his hand. They stabbed it with sticks whilst it was in his hand. The water poured out and burnt Shaka, and he dropped it.)¹⁶

De steriele uitstraling van Shaka voert ons terug naar Apollo, de vleesgeworden vorm. Shaka is een aardse "god", en hij wordt keer op keer benaderd met afschuw of gezag. Een god is een schepper en stelt belang in vorm. De god Apollo heeft vorm nodig om te kunnen creëren en om schoonheid te bewerkstelligen. Zijn grote kwaliteit is zijn strategisch intellect. Hij is een denker, die de speer heruitvindt, slimme aanvalstechnieken bedenkt in een tijd waarin systematische oorlogsplannen nog nieuw zijn. Hij is de schepper van een natie, van een krijsmacht en van een traditie.

Het kunstmatige aan Shaka wordt ook verbeeld in het seksuele. Zeker heeft hij vele vrouwen, maar dol op vrouwen is hij niet. Misschien omdat zoveel vrouwen in zijn jeugd hem hebben beschimpt. In een lange passage in zijn studie schrijft Stephen Taylor:

Shaka's own sexuality has been, like so much else about the man, a matter of endless, sometimes wild, speculation. The few known facts are open to different interpretation, and no definitive finding is possible. Donald Morris asserts that Shaka was 'unquestionably a latent homosexual', in which Max Gluckman concurs. A.T. Cope finds a similarity with Napoleon that goes beyond their military careers: 'Napoleon also suffered from hypogenitalism, he also failed in his relations with women, and he is also supposed to have tended towards homosexuality.' Quite why the notion of homosexuality has won such acceptance is hard to say; there is no more than the slightest circumstantial evidence for it. What is reasonably clear is that Shaka had an aversion to sex. This had a rational side: he feared, to the point of obsession, fathering an heir who might challenge him. The suspicion remains, however, that his sexuality was troubled by other phobias. Women of the *isigodlo* who fell pregnant were forced to abort and quite often killed, and the fact that men other than Shaka were implicated in these pregnancies, and were put to death as well, suggest that he was seldom, if ever responsible. A rare reference in the oral sources to his own activity is a strange account of how, when he was once engaged in *hlobonga* with a girl of the *isigodlo*, he summoned his personal attendant, Nongalaza, to hold a lighted torch over them during the act.

Shaka would often surround himself with these *umdlunkulu* girls, but this was probably no more than an attempt to demonstrate the virility expected of him. [...] On being told that George had only one wife, it was reported, 'he laughed and said that King George was like him, who did not indulge in promiscuous intercourse with women, which accounted for his advanced age.' In all probability, Shaka, like many other conquerors, was only really interested in sex as an instrument of statecraft.¹⁷

2.5.2.1 Shaka volgens Thomas Mofolo in *Chaka*

Shaka was in hart en nieren een geboren staatsman; zijn radicale leiderschap kan men echter vooral toeschrijven aan zijn opvoeding, of zijn gebrek aan opvoeding. Het bestuderen van de geschiedenis van deze Zoeloe koning hangt nauw samen met de invalshoek die gekozen wordt. Een van die invalshoeken is die van Thomas Mofolo, met zijn roman *Chaka*.

Mofolo werd in Lesotho geboren in 1876 en overleed in 1948. *Chaka* was het eerste literaire verhaal dat in boekvorm over deze legende verscheen.¹⁸

Na het lezen van verschillende geschiedkundige "feiten" en het verhaal van Mofolo, blijkt dat Mofolo een eigen visie heeft op de mythe van Shaka en diens betekenis voor het nageslacht. Over zijn benadering staat achter op het boek:

[...] O.R. Dathorne has said 'The historical Chaka is only the impetus for Mofolo's psychological study of the nature of repudiation'. Mofolo presents it as a study of human passion, of an uncontrolled and then uncontrollable ambition leading to the moral destruction of the character and the inevitable punishment.

Deze opsomming wekt de indruk dat de lezer een verhaal krijgt waarin Chaka met de grond gelijk wordt gemaakt, maar dit is niet het geval. Het lijkt alsof Mofolo maar moeilijk een weg kan vinden tussen afschuw en bewondering. Dit kan ook aan de vertaling liggen, die vaak nogal omslachtig is en de vaart uit de tekst haalt met herhalingen en lelijke formuleringen. De Engelse vertaling uit het Sesotho door Daniel P. Kunene verdient geen schoonheidsprijs.¹⁹

Mofolo voegt veel dingen toe die in het echt niet, of niet precies zó gebeurd zijn. Feit en fictie lopen door elkaar. Het doel van Mofolo blijft echter in duisternis gehuld, zoals ook de vertaler aanstipt. Waarom veranderde Mofolo zoveel? Mofolo maakte enkele belangrijke veranderingen ten opzichte van de geschiedenis die slechts bedoeld zijn voor een beter dramatisch verloop, maar niet elke verandering kan daar op worden teruggevoerd.

Zo verandert Mofolo de vader van Shaka, Senzangakhona, in een man die geen zoons kan krijgen bij zijn eigen vrouwen en daardoor vreemd gaat met Nandi, een vrouw buiten zijn eigen clan. In werkelijkheid had Senzangakhona echter geen klagen over mannelijke nakomelingen. Mofolo geeft Shaka een nog trotser postuur, of zoals de vertaler zegt, "Thus Chaka's illegitimacy becomes his Achilles' heel". (p. xvi) Maar ook die onwettigheid blijkt in de Zoeloe maatschappij niet zo erg. De echte Senzangakhona heeft dan ook pogingen ondernomen Nandi te trouwen zodat alles weer genormaliseerd zou worden. In het boek wordt Nandi neergezet als een onschuldige lieve vrouw, maar in werkelijkheid was ze blijkbaar een lastige vrouw die het leven van Senzangakhona er niet gemakkelijker op maakte.

Mofolo schept ook enkele fictieve karakters. Daarmee visualiseert hij als het ware de karaktereigenschappen van Shaka en maakt hen tot alter ego's. Isanusi is een tovenaars die Shaka aan zijn macht en zijn krachten helpt, maar in wezen is hij een beeltenis van Shaka's visioenen. In het boek is Isanusi een "Diviner". Hij is de drijfkracht achter Shaka, de "dromer". Shaka praat

dikwijls met Isanusi, zijn (kwade) geweten.²⁰ Isanusi's helpers, Malunga en Ndlebe, zijn ook fysieke uitvoeringen van persoonlijke eigenschappen: slimheid en oplettendheid. Door het inbrengen van deze drie karakters ontwikkelt de levensloop van Shaka zich als een ware mythe, met draken en monsters, zalfjes en zwarte magie, en komt het verhaal dicht in de buurt van oervertellingen die stammen uit de orale traditie waarin het geloof in geesten nog groot is en vanzelfsprekend. Dat Shaka de naam van zijn stam, de "amaZulu" bedenkt (letterlijk: "de mensen van de hemel"), is een gegeven dat door Mofolo is aangebracht.

Mofolo uses this opportunity to underscore Chaka's megalomaniac view of himself: 'Mazulu! It is because I am big, I am like that same cloud that just rumbled, before which no one can stand.' (p. xviii)²¹

De meest drastische toevoeging is die van Noliwa, de vrouw op wie Shaka stapelverliefd is en die hij aanbidt als geen ander. De vrouw heeft in werkelijkheid nooit bestaan. Deze toevoeging is volgens de vertaler een poging om Shaka nog een sprankje menselijkheid mee te geven. Als Noliwa dood is, nemen de duistere krachten ("the beast") bezit van Shaka en resteert er geen liefde of hoop meer.

Ten slotte is rond de dood van Nandi, Shaka's moeder, ook het een en ander veranderd door de schrijver. In werkelijkheid is Nandi nooit door haar zoon vermoord.²² Maar Mofolo wendt dit aan om de ontwikkeling van Shaka's karakter te illustreren. Zoals de geschiedenis meedeelt, is de liefde voor zijn moeder zo groot dat haar dood de latere verschrikkingen in gang zet.

Mofolo heeft krachtig ingegrepen in "de werkelijkheid". Mofolo wil op het eerste gezicht het dramatische verhaalverloop krachtiger maken. Hij stoort zich niet aan ethische of morele bezwaren die zijn keuzes meebrengen. Misschien heeft Mofolo het verhaal van Shaka tastbaarder gemaakt door zoveel te schaven en te veranderen. Shaka groeit in dit boek uit tot een mythe, een mystieke en onbereikbare figuur, niet alleen door alle onwerkelijke en magische toevoegingen, maar ook door de manier waarop hij wordt neergezet: in zijn tijd al ongrijpbaar en met goddelijke kwaliteiten en door de schrijver behandeld als een idee, een man die een symbool is van goed versus kwaad, van liefde versus haat. Een gestalte die beantwoordt aan het apollonische archetype.

Chaka is in wezen een aaneenschakeling van anekdotes. Chronologisch wordt zijn leven onder de loep genomen. De verteller is duidelijk aanwezig en Shaka wordt een legende die zich in het collectieve geheugen van de mens is gaan nestelen.²³ Het leven van Shaka was buitengewoon, maar dit verhaal is miraculeus. Hij wordt de held die de zwarte geschiedenis een glans van trots bezorgt.

Een kernwoord in dit verhaal is "schoonheid". Shaka is een jongen van goddelijke postuur en prachtig om te zien. Natuurlijk wordt hij meer en meer verheerlijkt naarmate hij machtiger wordt. Schoonheid en macht zijn uiterst nauw verbonden. Als hij nog een kleine jongen is, ziet niemand hem staan. Hij is niet alleen fysiek mooi, zijn *charisma* maakt hem mooi. Schoonheid ligt bij Shaka vooral in de benadering: schoonheid is niet het hedendaagse begrip van enkel uiterlijke schoonheid. Shaka is bovendien "eeuwig" jong, hij veroudert niet zichtbaar. Steeds wordt zijn jeugdigheid benadrukt. Zijn uiterlijk is een belangrijke karaktertrek. Het geeft zijn postuur vitalisme en goddelijkheid mee, onoverwinnelijkheid.

Shaka's aanzien groeit vanaf de nacht dat hij als jonge jongen een meisje te hulp komt die door een hyena wordt aangevallen. Hij doodt het beest moeiteloos. De menigte begint in te zien hoe bijzonder deze jongen is. Shaka vertoont geen enkel teken van angst.

The people were overwhelmed with joy, even though their joy was mixed with shame. They asked themselves with much astonishment, how far were Chaka's deeds going to go in their beauty, their nobility and their praise-worthiness. The young people also asked themselves, with sadness and shame, how long was Chaka going to continue degrading them, since their feeling of unworthiness just kept growing. [...] The young girls whose age-mate had been taken by the hyena immediately came out of their houses to go and see their peer who had just returned from the dead, and also to see her worthy warrior, as well as the wild beast he had killed, which they feared so much that their food went down with difficulty; they went also to sing songs which would praise Chaka and despise Mfokazana. (p. 31)

Mfokazana, de eerste en wettige zoon van Senzangakhona, is razend van jaloezie als hij dit nieuws hoort, gaat naar de plek waar Shaka is en begint een gevecht. Shaka doodt zijn halfbroer. Vanaf dan wordt het hem meer en meer moeilijk gemaakt. Zijn vader durft niet publiekelijk bekend te maken dat hij eigenlijk zielsveel van Shaka houdt en Shaka zal dan ook pas later, door met de geest van zijn reeds overleden vader te spreken, te horen krijgen dat Senzangakhona in werkelijkheid alleen bang was zijn macht en aanzien te verliezen.

De daden van Shaka, zo zegt de menigte, zijn mooi, prachtig en aanschouwelijk. Later, als hij officier wordt, zijn zijn strategie en zijn vechttechnieken een vorm van kunst.

Als Shaka's helpers zijn alter ego's zijn, dan wordt dit verhaal een relaas van iemand die niet alleen aan grootheidswaanzin lijdt, maar ook een Jekyll & Hyde is. Isanusi, de belangrijkste spil in de opkomst van Chaka als koning, zegt dat hij en Dingiswayo elkaar haten (p. 47). Dingiswayo is dan al de legeraanvoerder onder wie Shaka dient en van wie Shaka het respect krijgt dat hij van zijn vader nooit heeft mogen ontvangen. Bovendien is Shaka verliefd op Dingiswayo's jongste zuster. Dingiswayo accepteert de liefde tussen Noliwa en Shaka.

Shaka is ogenschijnlijk één en al bewondering voor Dingiswayo. Toch laat Mofolo zien hoe sluw iemand moet zijn met Shaka's ambities: in wezen is Shaka niet dol op Dingiswayo. Die heeft immers alle macht in handen en wordt aanbeden door zijn mensen. Er kan hem dus niets verweten worden bovendien. Deze verborgen houding wordt duidelijk gemaakt door het standpunt dat Isanusi, de "tovenaar", inneemt ten opzichte van Dingiswayo.

Dingiswayo koestert ook een enorme haat voor de "helpers" van Shaka:

When they reached the village, Isanusi and his servants shut themselves up in the house because Dingiswayo had already arrived and they did not want to meet him because he hated them so intensely except for Ndlebe whom he considered to be an idiot, and to whom he paid little heed. (p. 80)

Dingiswayo heeft in feite een hekel aan Shaka zelf, of aan aspecten van Shaka die verdacht zijn: zijn uitstraling op anderen, zijn kunsten en zijn gaven inzake legervoeren en strategie. Hij voelt zich bedreigd en is angstig. Mofolo brengt deze diepere lagen aan door het visualiseren van karaktertrekken. Shaka's eigenschappen worden verhaalfiguren.

Ondanks deze onderliggende motieven, die worden ingegeven door de creatie van alter ego's, heerst er een grote harmonie aan het begin van Shaka's periode als leider. Schoonheid, adoratie en macht gaan hand in hand: de massa verlangt geleid te worden, niet door een sterveling, maar door Apollo, iemand die vorm aanbrengt, iemand die niet van vlees en bloed is en niet vatbaar is voor kritiek, iemand met een groot intellect.

Op het moment dat Shaka zich de meerdere heeft getoond van het volk, door tal van heldhaftige daden, is Shaka tevens mooi en goddelijk. De betekenis van schoonheid is afhankelijk van de wens die met of door schoonheid moet worden vervuld:

He stood up, the son of Senzangakhona, and he was dark brown in complexion, and ripe and smooth, rousing admiration in all who saw him. The assembled nation, when they looked at him, saw in him a child of true royal blood born to rule and to reign over other people; and the people of his home felt moved as they remembered how they had rejected him without knowing the true worth of the one they were rejecting, [...]. The armies and the young men, when they looked at him, saw in him a beautiful young man with piercing eyes, with a powerful arm, ready to lift up the spear and the shield; and when they remembered that he was, in truth, the way he appeared, they loved him all the more. The kings, when they looked at him, saw in him a young king, a young shoot of great promise. The young women, when they looked at him, saw in him a gallant young man, more handsome by far than all other young men, one who was without blemish, a true brave, unquestionably superior to all his peers. All who saw him had no doubt this was a young man from a royal house, one accustomed to standing before large assemblies; they saw in him a commander born to lead large armies. (p. 85)

As he spoke thus, Chaka's voice entered the hearts of those who were listening to him, and it was so convincing that even those who had the last vestiges of hatred in them abandoned it and opened the doors of their hearts for him with great joy. When Dingiswayo heard Chaka's confession regarding him [...], knowing this was true, he loved him and trusted him all the more. To Nandi all these happenings were like a dream in the middle of the night. Noliwa, for her part, saw in Chaka's face beauty beyond description, which was not of this earth, which surpassed even that told in fables. She saw in him the perfection of manhood. The sound of his voice was to her a song more sweet by far than the tones of the stringed calabash or the singing bow. The crowd roared their applause saying: 'May the rains come! We are yours, O King, give us protection.' (p. 86)

Het volk verlangt van Shaka niets anders dan bescherming. Hij wordt vergeleken met muziek, met kunst, en is zelfs mooier dan die muziekklinken.

Now that he was king, the people once again began to talk about him, but this time they were saying beautiful things. The beauty of his face, and his impressive tall stature, and his heart that was afraid of nothing, as well as the manner in which he marshalled the armies in war - these things were taken as an indication that Chaka had been sent by the gods among the people; it was said that the heart that was in Chaka, and the spirit that was in him, were not those of ordinary mortals, but were the heart and the spirit of Nkulunkulu himself. (pp. 103-104)²⁴

Omdat het geen geheim is dat Shaka geen Noliwa had om verliefd op te raken in het echte leven, is het verleidelijk om Noliwa te zien als de uitbeelding van Shaka's narcisme. Shaka ziet zichzelf langzamerhand zoals hij door Noliwa wordt gezien, en de twee visies zijn bijna identiek. Noliwa is een symbool voor Shaka's megalomanie. Als Shaka hogerop wil komen, wordt (door Isanusi) van hem verlangd dat hij vermoordt wat hem het liefste is. Hij vermoordt Noliwa. Deze daad is symbolisch: Shaka doodt het laatste sprankje menselijkheid in zichzelf. Mofolo heeft Noliwa gebruikt in het aanschouwelijk maken van Shaka's aftakelingsproces.

2.5.2.2 Schoonheid en waanzin

Shaka merkt al snel dat hij niet zonder meer geliefd is, en dat zijn koningsschap veel vijanden oproept. Ook komen hij en Noliwa niet nader tot elkaar, hij zoekt de liefde niet op. Isanusi geeft hem zelfs het advies:

If I were you I would not marry. Marriage splits kingdoms apart, because it always leads to quarrels in one's house. [...] The best thing is that a person, especially a king, should marry when he begins to go gray, so that he will die of old age by the time his sons become young men [...].¹ Isanusi spoke these words like one who was merely jesting, yet they became a seed which began to grow in Chaka's heart, especially since he had never really been very fond of women. (pp. 98-99)

Shaka wordt minder en minder populair, terwijl zijn volk groeit, door alle aanwas van verslagen volken. Hij wint de ene slag na de andere. Isanusi heeft hem het allerhoogste beloofd maar Shaka moet zijn menselijkheid offeren voor onaantastbaarheid. "He is in search of something which even he himself does not know." (p. 106) Aldus ontwikkelt hij zich gaandeweg tot een dictator die overal complottheoriën ziet en zijn jaloezie nauwelijks kan verbergen.

In de bloeiperiode sterven zijn soldaten tijdens veldslagen met zijn naam op de lippen en verlangen de vrouwen met wie hij slaapt naar de constante zichtbaarheid van zijn prachtige naakte lichaam kunnen bewonderen. Hier is hij een Apollo in de hoogtijdagen van zijn kunnen. Hij is het hoofd en de leider, leert hen "beautiful wargames" (p. 112), schaft regels af en maakt nieuwe regels. Wie niet aan de wetten van Shaka gehoorzaamt kan rekenen op een zware straf. Maar zijn hang naar schoonheid en perfectie die hij in Noliwa kon bevredigen, is met haar dood geheel en al gericht op de staat en de gehoorzaamheid aan de koning.

After Noliwa's death Chaka underwent a frightful change both in his external appearance and also in his inner being, in his very heart; and also did his aims and his deeds. Firstly, the last spark of humanity still remaining in him was utterly and finally extinguished [...]; his ability to distinguish between war and wanton killing or murder vanished without a trace, so that to him all these things were the same, and he regarded them in the same light. Secondly, his human nature died totally and irretrievably, and a beast-like nature took possession of him [...]. (pp. 127-128)

Shaka moet zijn honger naar perfectie blijven stillen, zijn bevrediging vindt nooit meer rust. Daarom doodt hij meer en meer, om redenen die voor zijn volk onbegrijpelijk zijn. En ook voor hem: hij is een slaaf geworden van zijn onsterfelijkheidsdroom en zijn grootheidswaanzin. Niets op aarde kan hem bevredigen en de frustratie maakt hem razend. Hij wil meer, maar heeft nooit genoeg, en weet ook niet precies *wat* hij heeft.

Zo begint hij macht uit te oefenen; niet door goed leiderschap, maar door de Angst als wapen te gebruiken. Dit is de ander kant van het apollinische karakter, het moment waar de hang naar intellect niet meer door enige vorm beheerst wordt en vormloos wordt, een onberekenbaar projectiel, "L'Art pour l'Art". Doel is niet meer schoonheid, doel is vorm zélf, de macht. Shaka wordt voorgesteld als iemand die machteloos is en niet kan ingrijpen in zijn eigen falen. Natuurlijk is dit in overeenkomst met de geschiedenis, maar Mofolo geeft hem een extra hulpeloosheid mee door de besluiten aan Isanusi over te laten.

Shaka wordt een Übermensch en dus voldoet niemand aan zijn eisen. Krijgers die veelbelovend zijn stuurt hij op moeilijke missies zodat elke concurrentie uit de weg wordt geruimd. Zijn krijgs mannen worden gestraft op irrationele gronden. Ze worden gedood als ze vluchten tijdens een veldslag, ze worden gedood als ze hun speren weggooiden tijdens het gevecht,

ze worden gedood als ze geen speren van de vijand hebben meegebracht, als overwinningsoffer, ze worden gedood als ze hem niet prijzen, ze worden gedood als ze zijn feest prijzen en niet hem.

Het volk is radeloos en ziet geliefde officieren verdwijnen. Ontevredenheid groeit. Uiteindelijk doodt hij zijn moeder omdat ze graag wil zien dat haar zoon vader wordt, en een van zijn vele kinderen, her en der verwekt, bij zich houdt. Hij kan dit niet verdragen en Nandi sterft zoals Noliwa stierf. Die dag moordt hij in recordtijd een groot deel van zijn volk uit, om vreemde en particuliere redenen. Iedereen móet die dag huilen; wie niet huilt zal sterven.

Tegen het einde van zijn leven is hij willoos uitgeleverd aan de macht van het kwaad. Hij weet dat zijn dagen zijn geteld door de nachtmerries die hem overvallen. En met zijn status verdwijnt ook zijn schoonheid, zijn charisma. Hij is enkel nog letterlijk de wandelende dood:

He stood up, the lion of Zulu descent, fearless beast of the wilds, but he stood up sapped of his strength, unable even to raise his main. He stood up, the great elephant, but he stood up tremblingly, drained of all his strength, gasping like an ox [...]. His beautiful body, his broad shoulders, and his heavy limbs, all rolled over and lumbered slowly, wearily and shakily, refusing to do as he wished. (pp. 164-165)

Hij wordt zieker en zieker, en later die dag wordt hij vermoord door zijn twee halfbroers, Dingana en Mhlangana.

De laatste woorden van Shaka zijn veelbetekend in de context van Zuid-Afrika, in de beginjaren van de 20ste eeuw. Het is duidelijk dat de schrijver Mofolo deze woorden in Shaka's mond legt, en dat ze slaan op de tijd waarin Mofolo leeft:

You are killing me in the hope that you will be kings when I am dead, whereas you are wrong, that is not the way it will be because umlungu, the white man, is coming, and it is he who will rule you, and you will be his servants,' [...]. (p. 167)

Shaka's lichaam wordt intact gevonden. Uiteindelijk is hij één en al vorm, een dode en zielloze Apollo. Maar als perfecte mythe leeft hij voort en blijft zijn betekenis onverminderd.

Shaka is niet alleen een Achilles, een krijger, hij is iemand die boven de partijen wil staan en daar ook in slaagt. Een schepper en een vormgever, en daardoor goddelijk. Maar door die goddelijkheid letterlijk te nemen, groeit hij uit tot een megalomaan en verliest hij elk zicht op zijn eigen sterfelijkheid en menselijkheid. Ook Apollo is uiteindelijk onmenselijk. Net als Shaka streeft hij naar een zo perfect mogelijke samensmelting van macht, scheppingskracht en intellect.

Mofolo wil Shaka's daden psychologisch verklaren. Daardoor overdrijft hij en stelt hij Shaka soms wreder voor dan de werkelijke Shaka.²⁵ Misschien beeldt Mofolo Shaka wreed uit, om op die manier de vergelijking met de latere overheersing van de blanken nóg sterker te doen uitkomen. Wat resteert is een filtering van de figuur die Shaka geweest zou kunnen zijn. In dit opzicht draagt Mofolo bij tot een verdere mythevorming van deze apollinische held.

2.5.3 "Er was eens een landschap..." Shaka volgens D.J. Opperman

In de Zuid-Afrikaanse letterkunde, en ook in de Afrikaanstalige letterkunde, is geen letter zonder bedoeling, zonder *politieke* bedoeling. Een uitgesproken betrokken gedicht van Ingrid Jonker is een even groot "statement" als een natuurgedicht van W.E.G. Louw. "Daphne en Apollo" is één van de gedichten uit *Heilige Beeste* (1954), het debuut van D.J. Opperman, en ook het lange gedicht "Shaka" is afkomstig uit die bundel.²⁶ Het is bijzonder dat een (blanke) dichter aan het begin van de jaren vijftig zoveel uitgesproken belangstelling toont voor de "zwarte" geschiedenis

van zijn land. *Heilige beeste* is dan ook een bundel die voor behoorlijk wat verwarring heeft gezorgd.²⁷

Opperman is duidelijk gefascineerd door de legende, en meer nog door het Zuid-Afrikaanse landschap dat in de tijd van Shaka nog een oerlandschap was. Primordialiteit is een belangrijk motief in het werk van Opperman, en het uit vijf delen bestaande “Shaka” is een eerste aanzet tot de ontwikkeling van dat motief.

J.C Kannemeyer zegt in zijn *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde* het volgende:

’n Eerste ekskursie in die epiese vers is die vydelige “Shaka”, waarin Opperman agtereenvolgens die aksent laat val op die vernederende jeugjare van die Zoeloeleier, die geleidelike toename in sy roem as krygsman, sy opperhoofskap en verdere oorwinnings, maar ook sy despotiese heerskappy en wreedhede tot sy dood en oneerbiedwaardige begrafnis. [...] Met die verwerking van die geskiedenis van ’n despoot en diktator sluit Opperman aan by Mofolo se *Chaka* (1925) en Slauerhoff se verwante “Djengis” (uit *Eldorado*) [...]. Die gedig is in rymlose verse - maar met die vierheffing as basis - geskryf, werk telkens met beelde uit die wêreld en pastorale leefwyse van die Zoeloe en het - in teenstelling tot Van Wyk Louw se *Raka*, wat deur simbole gedra word - die chronologie van Shaka se lewensloop as hoofsaak, iets waardeur die vers en bindmiddels ’n bietjie vervlak.²⁸

Kannemeyer ziet dit gedicht als een opmaat voor latere werken van Opperman, zoals *Periandros van Korinthe* en *Vergelegen*. Shaka is een prachtig voorbeeld van “verdichte” geschiedenis: dit is niet zomaar een vertelling, maar een verbeelding die een mystieke waarde toevoegt aan de legende. Al is het gedicht niet bijeengehouden door symbolen, er spreekt een duidelijke samenhang uit de hantering van allerlei motieven. Het landschap is, zoals dikwijls bij Opperman, een karakter in het gedicht.

Shaka wordt, evenals in het verhaal van Mofolo, in een deels verbeelde werkelijkheid neergezet. Er is grote aandacht voor flora en fauna, en deze aandacht relateert ook de daden en het leven van Shaka. Ze maken letterlijk deel uit van het landschap, dat soms weelderig is, en dan weer wijsd en leeg. De wijze waarop Opperman de Zoeloe cultuur behandelt, getuigt van groot respect en inzicht.

Het gedicht is in vijf delen opgedeeld: “Langeni”, “Dingiswayo”, “Bulawayo”, “Unkulunkulu” en “Dukuza”. In elk van de vijf delen speelt de omgeving een grote rol, maar is steeds wisselend van karakter.

In “Langeni”, zien we hoe de jeugd van Shaka wordt bemoeilijkt door verschillende factoren en hoe hij al van kleins af zijn verstandhouding met het landschap ontwikkelt. Nandi wordt vernederd en verstoten maar de tekst loopt gedurig vooruit, zo ook in de eerste strofe:

Die verlore pit
wat een kant stoel is sy, maar weeldrig
met wilde hartstog en sku onder blare
die klein kalbassie aan haar vasgerank.

Ook dit is een motief die Kannemeyer over het hoofd ziet: Opperman geeft verschillende namen aan Shaka, dikwijls termen uit de natuur, en verwijst daarmee naar een fase in zijn leven of een karaktereigenschap. Opperman motiveert handelingen door een impliciet gebruik van metaforen.

Shaka is een “kalbassie”, nog onder de bescherming van zijn moeder. Het vruchtbaarheidsmotief is hier van toepassing. Het leven van Nandi is eigenlijk al ten einde (nooit zal zij voor vol worden aangezien), maar de jonge loot is Shaka, een nog onrijpe vrucht, die altijd

met zijn moeder verbonden zal blijven, in vlees en bloed. Shaka is een vampier, zoals elk kind dat kracht put uit de moeder tot het sterk genoeg is om op eigen benen te staan.

Shaka en zijn moeder worden verstoten uit het “aardse paradijs” en zo geeft het gedicht een poëtische verklaring voor de soms duivelse machten die van Shaka nog bezit zullen nemen. Voortdurend wordt hij achterna gezeten en geconfronteerd met zijn bastaardschap door andere jongetjes: Shaka vlucht vol schaamte weg en haalt zijn gram uit op een “vlakvoël”. Opperman betoogt dat hij door zijn verstoting één geworden is met de natuur.

[...] so het hy
die bessies en die bolle van die veld
leer ken, die uintjies en die wildepruim,
die skaboela wat swaar flap oor die vlei,
die gespikkelde patrys wat voor
sy kiere knak, die sterre in hul stand
en gang van die getye;

Zijn eenzaamheid wordt vanaf dan alleen nog opgeheven door het landschap. Hij ontwikkelt eerbied en respect voor de natuur, en een afkeer van de mens.

Shaka is bij Opperman een Apollo die de natuur leert kennen en gebruikt om zijn leiderschap en zijn overwicht te manifesteren. Een leider die de greep kwijtraakt op zijn onderdanen en zichzelf, maar altijd in contact staat met zijn natuurlijke omgeving. Een vanzelfsprekende en apollinische schoonheid neemt al vroeg van hem bezit: een stille, steriele (eerder dan liefdeloze) en charismatische schoonheid. Hij leert vechten en ontwikkelt achterdocht en snelheid. Hij is niet meer dan een “hond”: enkel goed voor het oppeuzelen van de voedselresten. Het einde van dit eerste deel is voorspellend:

Saans moes hy die mans se voete voor
die kraal afspoel en, lê die ander, lank
die stif tamboekiegras wat stadig gloei
vir hulle hou; die gloed was dan sy wraak
wat oor die lywe brand, die stif sy kiere
waarmee hy nog sou veg, die koppe slaan,
die bene breek, sy assegaai wat in
die sagte vlees ingly, oorwinning
oor elke man, oor elke opperhoof,
sy assegaai wat blink oor elke stam.

“Langeni” zet Shaka neer als een jongen die opgroeit zonder liefde, zonder vaderliefde. Hij is een verbitterde Kaïn die in staat is tot broedermoord, een jongen die niet van mensen houdt maar een sterke (oedipale) band heeft met de moeder. Al is hij een slaaf en een dienaar, hij behoudt zijn waardigheid. Zijn leerschool is de natuur, die hem geborgenheid biedt.

In het tweede deel, “Dingiswayo”, “is sy vlug voltooi” en wordt hij de virtuoos die met zijn charismatische schoonheid zijn medemens kan overrompelen door “woordspeling en ratse dans”. Hij wordt vereerd en bezongen en een held in de ogen van stamleden:

“Almal het die besetene gevrees
wat tussen klowe woon, sy dagga rook
en beeste steel; almal was bang, net Shaka
het alleen bly staan, hom in sy assegaai

laat loop..."

Zijn slimheid en zijn moed worden volop geprezen. In zang en verhaal ontstaan mythes, afspiegelingen van de werkelijkheid in het collectieve bewustzijn. Shaka wordt een idee zonder vlees en bloed.

Zijn befaamde uitvinding van de korte en daardoor handzamere speer komt ook aan bod. Senzangakona, die toch veel liefde koestert voor zijn "verloren zoon" de knappe leider en danser, kan hem niet zegenen. Mfokazaan is de lieveling, hij is immers geen bastaard. Shaka vlucht het landschap in om tot bezinning te komen. Hij wordt een uitgewekene, andermaal verstoten.

Mfokazaan wordt levenloos aangetroffen "in die water, / skuins deur sy bors 'n assegaai gestee." De wraak van Shaka wordt niet expliciet onder woorden gebracht. Weer grijpt het gedicht terug naar de natuur, om het voorval te plaatsen in een groter geheel, het eeuwige landschap:

Morester nog aan die lug, die vlaktes
nat en stil tot kiewietjies opskrik
en uitskree in die voorglans van die dag,
het Shaka met 'n eie impi
as hoof na die klein Zoeloe-stam beweeg.

Alles is nog klam en koud, pril en voorwerelds. Shaka staat, na de dood van zijn broer en zijn vader, niets meer in de weg om de machtigste en meest legendarische man uit zijn tijd te worden.

In "Bulawayo" besteedt Opperman aandacht aan de wrede kant van Shaka's leiderschap. Shaka krijgt een apollinisch charisma, niet alleen door de schepping van regels, wetten en strategieën, maar vooral door zijn toenemende ongrijpbaarheid. Shaka wordt zelf meer en meer vorm en minder mens, minder "menselijk".

In sy nuwe kraal terwyl hy strooise dek
en oor 'n melkwit kudde droom, het sy
gedagtes na Langeni teruggeneig
soos bye uit die donker skeure altyd
na die rooi spil van 'n aalwee keer;
toe is sy impi's saam Mtonjaneni
oor na dongas waar hy weggekruip het
skaam as kind, die wildepruim moes seek;
en voor die vasgekeerde kraal het hy
elkeen wat Nandi uitgeskel of hom
gekierie het, herinner aan dié dag,
en soos die laksman krieke en sprinkhane
in wit penne van die doringbome druk,
hulle in stokke om die kraal gelaat.

Shaka droomt van een "blanke stam": dit is natuurlijk overdrachtelijk bedoeld. Niet alleen refereert dit idee van een zuiver ras aan de Übermensch volgens het fascisme, maar ook aan de rassenverhoudingen binnen het Zuid-Afrika van de eerste apartheidsjaren.

Shaka roeit iedereen uit die niet "past" in zijn visie. De kinderlijke onschuld wordt geplaatst tegenover de wraaklust en wreedheid. Wie zonder wapen terugkomt, gewond is, "sy hartstog op die vrou vermors", kortom iedereen die niet voldoet, ruimt hij uit de weg.

Dat Opperman, in tegenstelling tot wat Kannemeyer beweert, wel degelijk verdieping zoekt in de typering van Shaka, wordt duidelijk in de volgende strofe:

Soms het Shaka in die doringwêreld
 waar boskraaie in die wildeveboom
 tussen die twee Folesi's sit en blêr
 saam met sy leërs gaan jag: die waterbok,
 renoster, koedoe en die olifant,
 die kortgepote seekoei uit die kuil,
 waar troppe buffels proes en sebras
 snork en poepend omspring langs die bos.

In vergelyking met vorige passages, zijn de dieren die hier voor het voetlicht treden groter en bedreigender. Shaka jaagt op steeds groter wild, zijn honger naar sukses en macht is steeds groter en zijn krachten nemen toe. Hij is "beestachtig": Shaka staat in het midden van zijn mensen, hongerig naar macht, bloed en meer land. Hij wijst naar al het omliggende, gehuld in diervellen. Dierenvellen zijn deel van de vereenzelviging met het primordiale, het landschap, de geesten en de traditie. Zijn vernietigingsdrang kent geen einde en spaart mens noch natuur.

De dreiging van straf ligt op de loer: een christelijke opvatting van zonde, schuld en boete. Het onheil echter wordt aangekondigd door de natuur zelf. De natuur heerst en verdeelt, een ingrijpen van de mens is niet nodig. Het geloof in allerlei goden die als natuurlijke fenomenen worden gerepresenteerd, is immers niet alleen in Afrikastammen gebruikelijk, maar ook in de Romeinse, Egyptische en Griekse beschavingen.

En in somernagte swart soos nastergal,
 dreun tussen berg en see die donderweer,
 dreun tot die verte en verlig die strooise
 van die Amazoele, die hemelvolk.

In "Unkulunkulu" roept Opperman het beeld van een "wasteland" op. Om dicht bij de Oppergod (Unkulunkulu) te komen moet Shaka alsmaar verder in zijn acties, en vernietigen wat hij deels zelf geschapen heeft. Zijn Apollo wordt een negatief, de "achterkant" van Apollo.

Hij is onrustig en "n waterkring was om die maan". Het is niet helder meer: Shaka's geweten is troebel en de natuur verbeeldt die troebelheid. Hij is bang dat hij de grote geesten teleurstelt en maakt een offerdans. De dans is een kunstvorm die Shaka beheerst. Shaka is een boosaardige danser. De geesten in het dodenrijk, "die ander wêreld", zijn niet tevreden. Het heidense godenrijk is aanstichter van nog meer dood en verderf: de stem van Shaka's vader zegt dat de geesten ontevreden zijn met de prestaties van de stam. Er is veel luiheid, er wordt niet goed met de rijkdom van het land omgesprongen en de krijgers verkennen te weinig nieuw gebied. Het gedicht laat zien dat Shaka ontzag heeft en zelfs bang is voor de grote geesten uit de andere wereld.

Weg van zijn stam groeit de paranoia en de jaloezie: hij weet niet meer wie hij kan vertrouwen en wat er achter zijn rug gebeurt: "Wie tuis wil bly as ek vertrek, moet sterf!" Het is alsof de natuur een ooggetuige is:

En langs oop valleie het die buffel
 deur groot stultes daelank verby
 die swart geraamtes van latwerk gejaag,
 verby opslag-pampoene en - patats,

waar bredie weeldrig in die beeskraal groei
 en lui die duisendpoot en skerpioen
 tussen potskerwe en hol skedels kruip.

Opperman gebruik horrorbeelden en naargeestige dieren en insecten om de beklemming in het land van Shaka en het kwaad in Shaka zelf, duidelijk te maken. Zelfs Nandi ziet dat het mis gaat met haar zoon: “n week plek in hom is, / met die kort steel van sy assegaai geslaan.” Zijn paranoia neemt ziekelijke vormen aan: geen kind mag overleven, hij wil niet dat zijn macht en aanzien bedreigd kunnen worden. Hij snijdt zwangere vrouwen open. Hij ziet het kind in zijn voorwereldlijke stadium, en de dood van het kind en de moeder stelt hem gerust. Shaka heeft meer respect voor de natuur dan voor de mens. De apollinische steriliteit en frigiditeit slaan om in ongevoeligheid en berekening. Opperman laat de lezer onwillekeurig een vergelijking maken tussen de praktijken van Shaka en de wetenschappelijke koudheid van de nazi's.

Geen kind mag “die eenheid van sy nasie breek”. Elk nieuw leven vernietigt hij, waar hij eerst juist een schepper was die zijn volk *op*bouwde. In de laatste strofe van “Unkulunkulu” biedt Opperman een inzicht in de obsessie van Shaka. Hij wil een Apollo worden, een schepper, iemand die vorm geeft aan de wereld:

Hy moet
 die vegter bly teen stamme op die aarde,
 vir gees na gees tot by Unkulunkulu
 wat die sterre en die riet geskape het
 en uit die riet die mens; Sy taak voltooi,
 eenkant gaan woon, geslote en alleen.

Dit is het wezen van Apollo: een kunstenaar die in zijn scheppingsdrang ongrijpbaar en almachtig is, en daardoor fundamenteel alleen. Shaka streeft het allerhoogste na, zijn hoogmoed komt voor de val. Aangespoord door de magie van zijn voorvaders neemt hij echter meer en meer de verkeerde besluiten. Dit, én zijn wrede natuur, maken dat zijn leiderschap uit de hand loopt. Omdat er geen christelijke waarden zijn? De tekst laat ruimte voor deze interpretatie, die gedeeltelijk in tegenspraak is met de visie van Mofolo in zijn *Chaka*. Mofolo suggereert dat de daden van Shaka even zondig zijn als die van de blanken, die de zwarten (zullen) overheersen. Mofolo maakt de kwestie politiek. Opperman verklaart de wreedheid door Shaka's jeugd.

In het slot, “Dukuza”, staat de dood van Shaka centraal en krijgt het gedicht een dramatisch slot. De vleermuizen vliegen rond als Nandi sterft. Het gebruik van de vleermuizen als dieren uit het dodenrijk past in de rol van de natuur in het hele gedicht. De dood van de moeder werpt Shaka voor even weer terug naar zijn kinderjaren:

weer was hy die kind wat na haar strooise sluip
 van hulle wat hom haat. By haar lyk
 het hy gesnik en saam met hom sy volk;
 maar toe hy droë oë om hom peil,
 vermoed dat hulle Nandi nog verag,
 en dat haar dood aantoon wie teen hom is.

De moederbinding is groot, zonder haar voelt hij zich weer een kind: bang, angstig, en achterdochtig. Nu kan hij echter wraak nemen. Shaka is in de kracht van zijn leven, al beseft hij in “Unkulunkulu” dat alles om hem oud wordt, wat overigens zijn “eeuwige jeugd” benadrukt. Shaka heeft geen verdriet om de mens, maar de relatie met zijn moeder is sterk en primordiaal.

Ook hier hangen de beelden die Opperman gebruikt nauwer samen dan Kannemeyer vermoedt: Shaka is het kind in de baarmoeder. Zodra zijn moeder sterft, sterft het kind in hem.

Shaka heeft zich nooit helemaal los kunnen maken van zijn moeder, zij is eigenlijk zijn enige liefde. Hij is zich altijd blijven gedragen als een kind. Nooit is hij helemaal los gekomen van zijn angsten, zijn fobieën, en zijn fantasieën. Nu is de buik van de moeder opengesneden en daar ligt Shaka, zoals hij de baby's zag bij de opengesneden zwangere moeders: "...weer sien hy die oopgevekte meid / toe hy hom wou oortuig hoedat 'n kind tussen die heupe van sy moeder lê, / die poeltjie water agter klip..." Zijn jaloezie richt zich op de geboorte, de enige onbereikbare scheppingsdaad. Shaka verliest elke zelfbeheersing, hij vermoordt iedereen die niet treurt.

en uit rookwolke het die koningsvoëls
met nekke rooi en benerige vlerk
langs lyke neergesak; en snags in slote
is die dier gehoor wat knor en vreet.

Hij probeert nog eenmaal zijn stempel te drukken op zijn wereld, de allergrootste na te bootsen:

Hy wou die verre stamme om hom breek
wat nie kom treur; het op oorwinning aan
sy leërs die huwelik en rus beloof;
hy sou op die groot Fees van Beeste-gee
met nuwe vel en veer voor almal dans
dat hy in elke vrou se hart nog bly;

Zijn mensen herkennen geen menselijkheid, hij is enkel nog vorm en omhulsel. Het harnas van Eybers' "Jong seun" verbergt niets. "Vir hom is hulle woorde en gevoel / soos druppels reën wat van 'n klip wegspat." Dingaan slaat zijn slag, samen met zijn halfbroers. Ze betrekken Mbopa bij het complot en:

In sy rug steek
'n assegaai, nog een, drie assegaie
deur sy lyf: "kinders van my vader..."
toe sak hy neer; die lyk het deur die nag
nog so bly lê en is die oggend in
'n koringgat met klippe toegegooi.

In dit einde klinkt het Bijbelse motief van broedermoord, en ook de uitroep van Jezus aan het kruis: "Mijn God, mijn God, waarom hebt U mij verlaten?" Het leven vloeit uit hem weg, en waar Kannemeyer het heeft over de "oneerbiedwaardige" dood van Shaka, daar past die dood merkwaardig genoeg perfect in Oppermans "Shaka": Shaka wordt als in een ritueel teruggeven aan de aarde. Zijn verhaal is een klein onderdeel van de ontzagwekkende keten van het landschap. Het landschap herbergt vele geschiedenissen en geheimen, en Opperman geeft Shaka, anders dan Mofolo of de geschiedenisboeken, terug aan de natuur waarvan hij altijd al deel was, terug in het wonderbaarlijke, zoals hij altijd al verlangd had.

Over the years, however, absolute power had wrought its inevitable corruption. Shaka was no longer just a great *nkosi*. He was already more myth than mortal. He had occupied the collective psyche of his people in a way that no one had before, nor has since. As Jung once said of Hitler and Germany, he obtained his power not because he ruled the Zulu, but because he *was* the Zulu.

And the way in which he used that power now gave expression to the dark side of the African soul. The dread and awe which this human icon inspired had to be sustained with ever more extravagant displays of power. In the end, it could only be refreshed by the blood of his children.²⁹

2.6 Apollo als onbegrepen profeet: *Raka* van N.P. van Wyk Louw

2.6.1 *Raka* in een literair-historiese konteks

Leiderskap vraagt om gezag. Iemand die wijsheid bezit en inzicht toont, een intellektueel. Een leider is als een kunstenaar: iemand die vorms weet te skep, iemand die streef na 'n balans tussen vorm en inhoud. Iemand van apolliniese gehalte. Shaka belichaamt, veral as *mythe*, die gevaar van die obsessie en ontoerekeningsvatbare Apollo.

In 1941 verskyn 'n van die bekendste digtwerke uit die Afrikaanse literatuurgeskiedenis: *Raka*, 'n epiese gedicht van N.P. van Wyk Louw (1906 - 1970).³⁰ Die apolliniese visie wat in dit gedicht tot uitdrukking kom, word verbeeld deur die alter ego's van Apollo: Koki, die argitek, en sy skadu, die titelfiguur Raka.

Raka handel oor 'n stam, geleid deur die moedige en wijze apolliniese held Koki, wat besloot word deur die "swarte" oerwezen Raka, wat die stam weet in te palm deur sy vitalisme en sy dierlike bekoring, en uiteindelik in 'n tweegevecht op lewe en dood met Koki, as wenner uit die stryd kom. Wat er daarna gebeur blyf open: Raka begeef sy na die plek waar die stam woon. Men is bezorgd en laat die hekke open, om hem nie nog woedender te maak. Daar eindig die dig.

Die naam Raka is byna identiek aan die naam Shaka. Dit val te betwyfel of die digter die ooreenkomst bewus in gedagte gehad, maar opvallend is die ooreenkomste tussen Raka en Shaka. Beiden is (veral as ons die Shaka van Opperman in herinnering bring) sterk verbonden met die natuur: die natuur is deel van hulle identiteit en boendien is die natuurlike landskap hulle broedplaas. Beiden vertoon kenmerke van wreedheid en barbarie, en oefen 'n enorme aantrekkingskrag uit op die "gewone siel". Die wreedheid by Shaka is eger vele male groter, miskien wel onvergelykbaar en boendien psigologies gemotiveer. Hy is 'n figuur uit die geskiedenis, naas 'n mythise en literêre figuur; Raka is eger 'n konsep van die digkuns.

In die studies word dikwils die "onmenslikheid" van Raka aangestip.³¹ Ook die digter self neem in hierdie geen blad voor die mond:

Louw het volgens Gladstone in 'n radiovraaggesprek in 1943 na twee verwante interpretasies van *Raka* verwys. Die eerste is die geestelike verwildering van 'n kultuurgroep wat hom te geredelik oopstel vir vreemde invloede. So het die geheime godsdienste van die Ooste, met hulle vreemde bekoringe van die vlees en hulle weelderige simboliek, die ondergang van die streng en sober Romeinse kultuur voorberei. 'n Ander moontlikheid is die biologiese feit dat die vergeestelike mens wat op 'n hoër kultuurtrep staan, in die algemeen veel stadiger aanwas as die minder bevoorregte, soms minder intelligente maar meestal sinlike natuurmens, en dat hierdie proses op die duur 'n groot bedreiging vir die geestelike beskawing van die Westerse mens kan beteken. [...]

In *Rondom die werk* het Louw *Raka* 'n simboliese vers genoem; baie van die verklarings wat al van *Raka* gegee is, bevat iets van die waarheid, maar dit is verkeerd om een daarvan tot enigste en finale verklaring te maak. Die simbool omvat al die verklarings, behalwe dié wat darem te vergesog is. "Die simbool omvat baie waarhede - dié wat ons vermoed en ander wat hulleself in nuwe of later omstandighede kan kom aanbied. Ons sal nooit weet wanneer 'n nuwe goeie

simbool se moontlikhede van interpretasie uitgeput is nie.

“Want: Die simbool toon eerbied vir die rykheid en volheid van die heelal, van die geskiedenis, van die mens,” aldus Louw.³²

Een symbool is meerduidelik, moet hieraan toegevoegd word, dat wil sê ambig. Juist *Raka* is een tekst die in de apartheidsjare gevaarlik dicht in de buurt kan komen van zuiverheidsdenken, scheiding van culturen, klassenverskil en cultuurnobisme. Enkele opmerkinge van critici laten dit sien.

[...] *Raka*, die monster, [sou] bv. tydens die Tweede Wêreldoorlog gelykgestel kon word met dié of daardie strydende party (afhangende van waar die interpreteerder se simpatie gelê het.)

[...]

Effens wyer en versigtiger is dié interpretasies wat aan *Raka* of *Koki* 'n min of meer abstrakte, vaagomlynde betekenis toeken. Sô kan *Raka* bv. gesien word as die beliggaming van 'n dom (oorlogs-)geweld wat (sê maar) tydens die Tweede Wêreldoorlog die beskawing binnedring, kultuurwaardes vernietig en mag tot reg verhef. “Oorlog ontken altyd die oermens,” skryf prof. G. Dekker in sy *Literatuurgeskiedenis*, sewende druk, bl. 218.

[...] So “waag” dr. F.E.J. Malherbe die mening dat Van Wyk Louw in *Raka* “afgerekend het met die magsverheerlikende eng-biologiese vitalisme as ideaal vir 'n vurige jeug”. (*Wending en inkeer*, bl. 243)³³

Men kan dan ook twyfel aan die woorde van Gerrit Olivier:

As simboliese gedig is *Raka* redelik oop vir interpretasie - maar nie sonder perk nie. Die siening dat die gedig die stryd van die Afrikaner of die blanke teen ander volke sou uitbeeld, word byvoorbeeld nie deur die teks self geregtig nie, hoewel dit binne die konteks van die vroeë jare veertig miskien wel toespelings in dié rigting bevat.³⁴

Die konteks is natuurlik van uiterst belang, zeker as die buitenliteraire werklikheid in andere aspecte steeds na voren word gehaal. *Raka* is een figuur die enkel en alleen van buiten word bekeken; *Koki* praat de mense angst in; en ten slotte: *Raka* wil slechts contact, en word pas “gewelddadig” als hij wordt uitgelokt door *Koki*. Uit zichzelf doet hij niemand kwaad. Ten spijte dus van de vele meningen moet men constateren dat dit gedicht juist zeer sterk van toepassing kan zijn op de maatschappelijke situatie uit de apartheidsjare.

Maar, en dat is die kracht van een geslaagd kunstwerk, men hoeft *Raka* niet te lezen in die context van een specifieke situatie. *Raka* is een universeel kunstwerk, dat goed op zijn literaire kwaliteit kan en mag worden beoordeeld. Het is geen tekst met rechtse sympathieën, ze kunnen er slechts in gelezen worden.

Grové stelt dat het gedicht veel te veel van buiten af benaderd is, terwijl de tekst zelf aanleiding moet kunnen geven tot een sluitende interpretatie. Hij pleit voor een andere benadering:

Gaan ons op die teks af, dan sien ons dat die verhaal onverbiddelik afstuur op die vernietiging van 'n geordende gemeenskap, 'n kultuurgemeenskap, want met sy kennis (vuurgeheim, spin en weef), sy arbeid (hutte, wapens, nete, matte), sy kuns (raaisel en lied), sy ordelike leefwyse (onder wette “wat die oudstes sing”), sy godsdiens (rituele danse) het dié stam sy heerserskap (of dan sy bestaansreg) teenoor die natuur bevestig, 'n heerserskap wat die duidelikste sigbaar word in die kraal wat snags in die donker oerwoud “straal met sy vure”.

Maar kultuur is nie 'n vaste besit nie; dis iets wat telkens weer op die natuur verower moet word. Dis iets wat aan verval onderhewig is, wat voortdurend deur allerlei (natuur-)magte bedreig word - in hierdie geval voorgestel deur Raka, die dier van die aarde wat in sy sluheid maar ook in sy "skoonheid", sy louter liggaamlikheid (honger en seksdrang) maar ook in sy vriendelikheid die magtige verpersoonliking word van 'n voortwoekerende natuurmag.

Teen so'n mag is die kultuurgemeenskap alleen bestand as 'n kultuurbesef (bv. deur die waaksaamheid en optrede van die streng geestelike aristokraat) in sy midde lewend gehou kan word.³⁵

Grové komt dan tot de volgende conclusie:

As daardie vervalle stam uit sy vernedering wil opstaan, sal dit nie geskied sonder om met Raka rekening te hou nie. Dit sal ook nie met 'n enkele wonderdaad geskied nie; dit sal, net soos vroeër ook, moet geskied langs die weg van 'n langsame en pynlike groeiproses. Die kultuur sal hom as 't ware opnuut met moeite moet loswing uit die natuurgelykvormigheid waarin hy met die oorwinning van Raka verval het.

So 'n konstruksie laat die gedig m.i. wél toe, want naas die "horisontale" spanninge Raka-Koki, natuur-kultuur, boosheid-goedheid, liggaam-gees is daar in die gedig duidelike suggesties van wat ek "sirkelbewegings" wil noem.³⁶

Grové komt dus uiteindelik uit bij *Raka* als een tekst die handelt over de geboorte en ondergang van kultuur, parallel aan de levenscyclus van de mens. Deze interpretatie is keurig, maar ligt ook voor de hand. Bovendien ziet Grové *Raka* enkel als de "duistere" kant. Dat *Raka* gezien zou kunnen worden als een tekst die uitsluiting van bepaalde, zogenaamd "minderwaardige" rassen en culturen als thema heeft, een tekst die leunt op een eurocentrische visie, verklaart de omzichtige behandeling van *Raka* als een potentiële en dreigende buitenstaander. *Raka* is een tekst die blijft uitlokken tot uiteenlopende, politieke interpretaties. *Raka* is zoals elk goed kunstwerk ambigu. In een land met gespannen verhoudingen levert de interpretatie van een dergelijke tekst dus meer problemen op dan in landen waar die problematiek niet bestaat, of niet zo sterk op de voorgrond aanwezig is.

Onbewust wijst Grové op de thematiek van deze tekst. *Raka* handelt niet alleen over dualiteit, zwart versus wit, maar vooral over *alter ego*'s. Koki en Raka zijn in veel beschouwingen enkel gezien als tegenstanders, terwijl ze samen deel zijn van een groter geheel: de aanvaardbare en de gevreesde aspecten van Apollo. Met alleen bruut geweld wint niemand een volk. *Raka* verkrijgt zijn gezag niet door intellect maar door fysieke uitstraling en zijn dierlijkheden. Hij is de dionysische kant van Apollo. Samen vormen Raka en Koki een perfecte eenheid, een apollinische balans, al heeft Koki zelf al veel weg van een Apollo.³⁷

Symbiose is een belangrijk thema. Koki moet overgaan tot dialoog, en niet uit angst en conservatisme de vijand aanvallen. Dat *Raka* een bedreiging is voor het bestaan van de stam wordt nergens vermeld. Of men veronderstelt, en hierin schuilt het gevaar, dat alles wat anders is, automatisch bedreigend is en dus ongewenst.

Koki en Raka kunnen elkaar aanvullen, een eenheid vormen. Of *Raka* "gevaarlijk" is, een "monster", "anders", is niet de juiste vraag. Wel: aan welke apollinische aspecten beantwoordt Koki? En hoe functioneert *Raka* als zijn alter ego, en hoe brengt hij, door het contrast, zowel de apollinische kracht als zwakte van Koki in beeld?

2.6.2 De opkomst van “het monster”

“Die vroue het hom die eerste gewaar”: de beroemde beginregel van *Raka*. De vrouwen staan “loom” in de groene landerijen, klaar met de gedane arbeid. Ze dragen kruiken en lopen, ritmisch bijna, richting het klamme zand en de modderige poelen. Soms waadt een vrouw door het water “naak en blink”, de modder is koel en zacht onder de blote voeten. Het lichaam en de onderhuidse begeerte worden in deze strofe verbeeld. Dit is een uiterst sensuele opening.

De erotiek van de natuur en het lichaam worden verbonden met Raka: “die aap-mens, hy wat nie kan dink, / wat swart en donker is, van been en spier / ’n lenige boog, en enkeld dier.” Op de vrouwen heeft zijn verskijning een fascinerende indruk gemaakt. Ze worden beangstigd door zijn geweldige seksualiteit, de primordiale levenskracht die tevens zo begeerlijk is. De hunkering naar het overweldigende neemt van hen bezit. Ze verlangen onbewust naar (seksuele) overheersing en lichamelijkheid. Schuw staan de vrouwen bij elkaar. De natuur is een symbool van het woeste, het ongecultiveerde. Raka is verwekt uit het vruchtwater van de natuur:

het hy êrens deur die groot moersasse gekom
 waar die ryk waters vlakker óm en óm
 in vuil skuim maal en onder die son lê en blink
 dagreise breed, en die opdrifsels stink,
 verrottend in die biesies en warm riet?
 Hy was een boorling van dié ruim gebied
 van oerwoud en groot groen riviere.

Hij komt langzaam uit het water en voert een “vreemde” dans uit, een oerdans die begeerte wil overdragen: de wildheid die ontbreekt in een goed georganiseerde gemeenschap. Raka heeft geen intelligentie, maar wel een instinctieve aanvoeling voor wat de vrouwen willen. Dit is een contrast met het apollinische karakter, dat een voorbeeld stelt dat ánderen moeten volgen, dat wetten maakt om de vormen te handhaven: de gemeenschap, de cultuur. Raka is een wezen van de kortstondige bevrediging, de drift. Koki is berekening, Raka is instinct: “drifte wat geen naam of doel meer ken”.

Zijn verskijning is net zo indrukwekkend als die van een god: Raka is letterlijk uit een andere wereld afkomstig en daardoor charismatisch. Als hij plotseling terugkeert naar het water waar de vrouwen nog staan, spreekt het gedicht van de vrouwen die nog stil zijn van het “wonder” dat ze mochten aanschouwen. Raka brengt een offer aan de sensualiteit van de vrouwen, hun begeerlijkheid en hun aardsheid. Hij is schuw, lacht vriendelijk en wordt met een hond vergeleken: dit zwarte monster is in wezen een onnozel en onschuldig dier dat slechts doet wat hij doet: “woorde het hy geen enkele gesê.”

Zonder in omschrijvingen te vervallen, beschrijft het gedicht een Afrika-stam:.

Toe het die vroue die geskenke laat lê
 en deur die skemerte die paadjie na die kraal
 gevat, die kruike op die kop, traag en skraal,
 en langer in die dun skemerlig,
 gewieg op heup en voet, in lenige ewewig.

In deze context is de discussie “blank versus zwart” niet meer van toepassing. De stam, symbool voor de beschaving, is zélf niet-blank, maar wellicht bruin, of zwart. De thematiek cirkelt rond de begrippen onschuld en macht, meerdere tegenover mindere.

De vrouwen zijn bevangen door een “vreemde lus”. Raka wordt door de vrouwen

uiterlijk mooi gevonden: zijn wildheid is betoverend, want aards, en appelleert aan hun geheime driften. Raka doorbreekt de dagelijkse sleur met zijn machtsvertoon. Het water is zwart, niet spiegelend. De driften boren onpeilbare diepten aan die door de beschaving zijn onderdrukt maar aan de oppervlakte komen als de mens geconfronteerd wordt met het primordiale en ontdekt dat de apollinische vorm hem weerhoudt van die oerfase. De vrouwen verlangen naar het raadsel dat zij uit de poel zagen klimmen.

Tot diep in de nacht is iedereen nieuwsgierig, jong en oud. Raka's instinct vertelt hem feilloos hoe hij bij anderen in de gunst kan komen. Instinct is een primordiale vorm van intelligentie. En zo lachen de kinderen om hem. Hij is nu niet het seksuele dier maar speelt de rol van clown, en zijn "onnozelheid" helpt hem daarbij. Maar anders dan een hond, *manipuleert* hij, door die onnozelheid te *gebruiken*.

nou 't hy oor die sand vir hulle plesier
gebuitel, soos 'n perd gerol, gegryns, gespring,
met 'n mank dans gehuppel in 'n kring, -
en skielik in die water weggeplas
waar hy glad en vinnig soos 'n otter was.
Een blink vis het hy uit op die sand gegooi,
lank soos 'n man se skeen en rooi
en geel gevlek bo die wit maag;...
maar meer as hul vrees het hy hulle behaag
met sy mal spronge; hulle het gevlug
lag-lag die biesies uit, maar lag-lag trug
gekyk oor hy so snaaks was; en bo in die kraal
met lag en skrik die ding verhaal.

Raka is in staat tot metamorfoseren. Van verleider naar clown, van clown naar pure dierlijkheid ("otter") en weer terug naar speelkameraad. De mannen hebben voornamelijk bewondering voor Raka's fysieke kracht waarmee hij buffels, krokodillen, bokken en wilde varkens met de blote hand dood. Raka heeft geen wapens nodig.

De mannen zijn bang, maar 's avonds bij het vuur dansen zij, slaan op de trommels, er is "bier en bloed" en de wildheid heeft de mannen nieuwe kracht gegeven: ze zijn tot meer daden in staat. Ze zingen vreemde woorden en dansen nieuwe dansen: zowel de mannen als de vrouwen zijn door Raka opeens weer in staat hun onbewuste te laten spreken.

Koki is de archetypische leider. Koki doet niet mee met het feest en is ontevreden over al die opwinding. Hij is eenzaam en alleen, hij staat boven de partijen. Hij wordt direct vergeleken met Raka. Koki, "die ratsste op sy voete in die jag, / die slank speler met die spies, hy wat / 'n jong bul op sy skuins skouers vat / en wegdra soos 'n hond". Hij denkt terug aan vroeger. Weemoedigheid is een intrinsieke eigenschap van Apollo. Hij streeft naar perfectie maar elke vernieuwing die zijn vorm bedreigt, vermijdt hij.

Terwijl het feest aan de gang is, komt Raka op de geluiden af: hij zoekt contact en aanspraak. Het primordiale zoekt contact met de beschaving. Maar door zijn vreemdheid is hij een buitenstaander. Raka huult *zoals* een dier, hij is een tussenwezen.

en dan het hulle gehoor
ver en verdrietig, in die mis verloor,
sy huil soos van 'n dier, of skielik ná
en skerp sy strandjut-lag, dan klae
en sagte snorke weer [...].

's Nachts dromen de vrouwen “zwaar”, en hier en daar klinkt uit een hut een helder geschreeuw van wellust en angst.

2.6.3 Koki als Apollo

In het tweede deel van dit epos, “Koki” genaamd, maakt de lezer nader kennis met de eigenlijke held van dit verhaal. Bij Raka is er veel “troebel”, “diep”, “swart”, en is er veel onrust en stank. “Koki” begint echter heel anders: “In die silwer oggend toe die wêreld nog koel en winderig was”. Het is als de eerste dag van de voltooide schepping, zoals alles in *Raka* in het teken staat van conceptie, ontluiking en voortgang.

Koki werd in het eerste deel vergeleken met Raka - beiden konden een jonge stier op hun schouder dragen - en nu worden zij weer vergeleken. Raka behaagt de vrouwen seksueel. Koki is steriel, zoals Shaka en Rilke: het plagende geroep van de vrouwen uit de landerijen merkt hij niet op. Koki merkt over het algemeen minder op dan Raka: ook de mannen ziet hij niet. Hij is geheel en al in zijn eigen wereld, boven de massa, in zijn ivoren toren, bezig met plannen, met de toekomst. Hij is verwonderd over de natuur: “hy het gegryp / aan die struik en lang snyruigte en weer gelos, / verwonderd om te sien hoe die sade of 'n tros / swart bessies in sy vingers bloedig was.”

Ook zijn houding teenover de “bruine” kinderen kontrasteert sterk met Raka: Koki minacht die kinderen die spelen met beesten uit modder gemaakt. De apollinische Koki is geërgerd door die lompheid waarmee die kinderhanden die beesten vorme. Die kindereen make Raka na: hy is hyn nuwe afgod, en zoals het volk van Mozes een goude kalf make om het mysterie uit te beelde, so identifiseren die jongens sich met Raka. Het geslacht hebben sy groot geboetseerd, wat Koki ongehoord vind en misschien obsceen. Die kindereen prevelen bijna gehypnotiseerd: “Raka, die sterk man, uit die groot waters”. Ze verwoesten het beeld lachend, gooien het weer terug in die klei; Raka is deel van die chaos, die modder en die primordialiteit. Koki is bang dat die “klaarheid van sy stam” teloor gaat by zoveel bewondering.

In twee lyrische passages word duidelik dat die digter die sturende kragt is. Die digter richt sich rechtsstreeks tot die held:

Hy, soos 'n rank kolom - o, suiwer bloed
 wat uit die aarde ná eeue opstoot
 deur donker, nederige lae en nou bloot
 en skoon, stralend, staan in die son -
 of soos 'n warrelhoos wat lig en jonk
 wandel oor die see se waters; koel lig
 was om die edel skouers en die slank gewrigte
 van heup en knie en enkel; die bruin huid
 het glans gevang en afgesluit
 in vlak aan vlak van donkering
 en blank; die rug was glooi- en ronding
 in vaste ewewig en maat...

O skoonheid van die lyf, jy slaat
 óp uit die aarde soos die rooi vonk
 uit die vuursteen spring; wild en jonk
 is nog die skoonheid van die lyf op die swaar aarde
 waaruit hy rank, hy ken sy waarde

nog half maar en die ver blom nog nie
 waarheen hy groei en reik; maar dié
 wat skoonheid en hoogheid dra as las
 en ver verlange, is 'n vreemde ras
 van mense en bloot aan veel gevaar.

Hier word Koki aangesproken op zijn bijna hemelse eigenschappen. De dichter verheerlijkt het lichaam, de perfectie. Hier klinkt de apollinische stem van Van Wyk Louw: jeugd en een edel en goed gebouwd lichaam, het *perfecte* lichaam - dit lichaam behoort maar aan één soort mens: aan de kunstenaar, de leider van zuiver bloed, hij die elk kwaad kan overwinnen. Koki is nog wild en jong, half verbonden met de aarde, maar zal hij ver reiken. Hij bezit het perfecte lichaam, het perfecte geweten ("suiwer bloed") en een hang naar die perfectie, schoonheid en verhevenheid.

Koki krijgt de bijsmaak van een Übermensch, maar dit is een apollinisch streven: een perfecte vorm vinden is het doel van kunst. Apollo is de god van kunst, de god van vorm en beschaving. Koki is een jonge god nog, blootgesteld aan veel gevaar. Hij is alleen met zijn verlangen, zijn nostalgie en weemoed. Het lot van de perfecte maar aseksuele schoonheid. De schoonheid die hier wordt aanbeden is een tot kunst verheven schoonheid. Deze passage is apollinisch van toon, terwijl het eerste deel van *Raka* juist uiterst sensueel en erotisch is.

Koki beseft dat hij en "het wezen" elkaar zullen treffen. Hij is bij "een grens" gekomen. Hij loopt richting zijn poel van helderheid. De diepe bron symboliseert de slimheid en de schoonheid van Koki. De bron is schaduwloos, perfect en prachtig, en stinkt niet zoals het water waarin Raka huist. Alleen nu en dan is er een borreling te horen maar "daglank was die water onverstoor / onder die warm lug, en stil, / en ongerep van giftige aal of krokodil". Koki's poel is een orakel, een heilige poel. Zijn poel is tevens een baarmoeder, een poel van rust en stilte, van wijsheid en berusting. De zon is "Suiwer".

Koki bereidt zich geestelijk voor op de confrontatie met zijn schaduwkant, zijn seksualiteit. Hij zwemt, baadt, duikt, loopt rond langs oevers en bossen waar het dagenlang donker en mistig is, alsof hij de diepte en de duistere kant van zijn ziel probeert te doorgronden. De "naakte" zon brandt zijn bruine en gladde lijf, en kleine dieren schrikken van hem, zoals de stam van Raka schrikt.

Plotseling staat Koki oog in oog met Raka, met zijn verwrongen spiegelbeeld. Raka heeft bloed op z'n bek en z'n borst, met aan zijn voeten een verscheurde zebra. Direct wordt de zebra geprezen als snel en fraai, om de daad van Raka barbaars te maken. Raka is niet wild of beestachtig, maar een "hondje". Koki kijkt vanuit de hoogte neer op de vriendelijkheid en zothed van Raka. Als hij zich omdraait springt Raka achter hem aan, om vervolgens weer te grijnzen, "bang, en half verlee / oor iets wat so ver buite die begrip / van sy swaar brein was, en die swart lip / het weggekrul van die wit tande; / so 't Koki rugwaarts uit die lande / van die swart dierlikheid gekeer."

2.6.4 De confrontatie tussen alter ego's

In "Die dans" heeft Koki zijn besluit gemaakt: hij moet het gevaar confronteren. Koki beweert dat Raka gevaarlijk is en een bedreiging. In de tekst zelf is daar nog niet veel van te merken. Raka beschikt enkel niet over dezelfde intelligentie als de mens, maar wel zoekt hij contact met die mens. Koki maakt de mensen angstig door hun onwetendheid te vergroten en hun onbewuste, menselijke verlangens ondergeschikt te maken. Ook het volk wordt als dom voorgesteld: het kijkt Koki aan met "stom en wit oë". Hij is nu de echte leider, de man die perfectie nastreeft, boven de massa staat en een eenzame profeet wordt: het is de vraag of zijn stam hem zal volgen in zijn strijd tegen het kwaad.

Deze passage illustreert hoe verschillend de tekst benaderd kan worden. Men hoeft het niet eens te zijn met Koki:

Die swart dier sal nie van julle wyk;
 hy kruip na julle vure toe in die nag,
 en waar julle kinders speel, hou hy die wag
 tot niemand meer wild is vir sy bot hand;
 maar dan sal jul hek se rieme en bande
 op 'n vreemde nag slap word en los,
 en Raka sal uit die bose bos
 kom en tussen ons vure sit en bly.
 Moet hy hier wees? Ken Raka, hy,
 die sterk dier, ons fyn, fyn net
 van die woord, waarmee ons blink en vet
 visse uit baie waters haal?
 Hy ken die vuurgeheim? Het hy die vaal
 drade van die katoen leer spin en weef
 en in die kleuropot week? Het hy leer leef
 onder die wette wat die oudstes sing?
 Kan hy die pyl wet, en die dun lem bring
 tot glans? Die snel dier moet dood,
 of hy sal heers oor ons, en groot
 en lang pyn bring.'

Apollo heeft een scherpe en vooruitziende blik, oog voor balans en voor verstoring van die balans. Koki zweept zichzelf op door woorden, zoals Shaka, en wordt daarmee een wilde kunstenaar die door zijn eigen kunstwerk wordt meegesleept. Koki wordt hier letterlijk een dichter die zijn schepping bedreigd ziet, wanneer hij het heeft over "ons fyn net van die woord", met het woord "ons" als een redenaarstruc om de stamleden ook in te sluiten. Het woord staat voor de kracht van verbeelding, een van de belangrijkste onderdelen van de kunst en de schepping in christelijke context. De verworven beschaving is in het geding. De reactie is overtrokken: al is Raka een wezen van de natuur, daarmee is hij niet slechter. De vraag is: wat wint beschaving ten opzichte van barbarij of ongecultiveerdheid en wat verliest die nog niet in kaart gebrachte beschaving als het deel wordt van de westerse beschaving?

De massa is alleen onder de indruk van Koki's prachtige en atletische lichaam. Het volk is niet geïnteresseerd in beschaving, maar gefascineerd door de lage cultuur, dat wat appelleert aan hun oerdriften, aan de chaos en aan lustgevoelens. Op het moment dat Koki dit inziet is hij voorgoed afgesneden van zijn volk en wordt hij een leider zonder volgelingen, een eenzame en onbegrepen visionair.

Uit woede, of frustratie, begint hij een dans om de angst te verjagen. Hij probeert zichzelf te verliezen, nader aan zijn onbewuste te komen. Het wordt een offerdans, een oorlogsdans. Deze dans en deze plotselinge wildheid maken zijn eenzaamheid nog schrijnender. Naderhand voegt de rest zich bij hem: alles is rood, er is vuur, een feest als een bacchanaal. Raka komt op de geluiden af, hij is aangetrokken door de vrolijkheid. Koki raakt in trance en komt in de buurt van alles wat hij verafschuwt: de barbaarsheid, de chaotische en instinctieve geest.

De stamleden zijn dan plotseling "oud" en "wys" als ze Raka onder elkaar beschrijven. Raka is niet zo gevaarlijk of bedreigend als hun jonge voorman. Zo schuift N.P. Van Wyk Louw

steeds subtiel met de betekenissen van deze tekst. De mannen die zo over hem praten, doen alsof ze niet bang zijn. Koki wordt gezien als iemand die de weg kwijt is, “vol vreemde versinsels”. Maar de vrouwen merken de onderhuidse angst bij hun mannen op, en net zoals de vrouwen in *Chaka* lachen zij om lafaards. De vrouwen hebben bewondering voor moed, kracht, spiertoon, dus voor Raka, voor Shaka, en ook voor Koki, al staat hij door zijn inzichten en zijn intellect te ver van zijn mensen af.

En toe die luisterende vroue die vrees gewaar
 wat onder die manne se diep woorde skuil,
 soos onder die slank riet die gladde kuil,
 het hulle hart nog meer aan Raka geglo
 in soet skrik en verwagting, en hul oë
 het afwesig na die donker woud gekyk
 waar die skoon sterk dier dwaal en uitreik
 na hul lywe.

Eenzaam en “hoog” begint Koki een nieuwe dans. Hij bevindt zich al in een niemandsland, het gebied tussen leven en dood. Hij wil enkel nog wraak en bloed zien.

En hulle het gewag,
 gehurk oor die koue as die lang nag,
 toe hy ná die dans van die rooi bul
 die dans van die groot water wat die aarde vul
 in die heilige kringe gewandel het, en laat
 by die vuur gaan lê het tot die geel daeraad.

In het vierde deel wordt de jacht op Raka door Koki als dramatisch hoogtepunt genomen. Niet beschreven: het gevecht wordt gesuggereerd. Raka zit in z'n poel, stinkende bellen borrelen omhoog en hij geniet. Zijn handelingen zijn ongemotiveerd:

Soms het hy skielik met 'n blitsklap
 na 'n groen of 'n goud-blou tor gegryp
 wat oral pyl, en dit stukkend geknyp
 in die dor dop, afwesig en dom,
 en só uit sy vingers laat val; en dan stom,
 begriploos gestaar na 'n tros wit en suur
 wasblomme [...].

Zijn “gang was traag”, de enige wreedheid die hij toont is de kleine en ongemerkte wreedheid tegenover de natuur. Hij is niet schuw of snel, kent alleen de “swaar drif”. Hij rolt in poelen zoals logge, verrotte boomstammen en houdt zich afzijdig van de beschaving. Hij wil contact maken met de mens, maar is zichtbaar in zijn element in zijn eigen wereld. Het is de eenzaamheid die hem de bewoonde wereld doet opzoeken, en niet machtshonger:

en as die honger weer stil was, het hy,
 swaar en triestig, 'n ander drif
 sy are se somber bloed voel skif,
 en dan het hy die mense se ruik gesoek
 en óm hulle wonings gehou - aan 'n doek

in die gras gesnuife of aan 'n skerf
van 'n stukkende pot.

Ondertussen maakt Koki zich op voor de confrontatie en schudt hij de “swaar vrees / vir sterwe” van zich af. Koki is in alles een visionair: hij voelt dat iets belangrijks te gebeuren staat, iets dat bepalend zal zijn voor het nageslacht en de toekomst van zijn mensen en hun prestaties als een gemeenschap.

Het klaarmaken voor de strijd is een ritueel, dat hem gereed maakt voor het gevaar dat hij tegemoet moet zien. Zijn wapen is niet het mes of de speer, maar zijn moed en zijn fysieke kracht.

en aanhoudend het hy
die sterflied van sy stam, nie die krygslied, gesing,
want Raka 't hy geweet was 'n vreemde ding,
meer as 'n dier, maar nog nie mens,
iets dodeliks en duisters, aan 'n troebel grens,
vir denke of daad onseker.

Koki kijkt neer op Raka, als enige ziet hij een gevaar in dit wezen. Zijn “bruine” stam blijft verward achter. De stamleden weten niet welk gevaar Koki ziet in Raka. Zij hebben de gawe niet om vooruit te zien. Raka is nog geen bedreiging voor de samenleving maar die dreiging wordt werkelijk als zij Raka nader laat komen, zegt het gedicht.

Als een Shaka tuigt Koki zich op. Zijn volk volgt hem bedrukt, onzeker en vol schaamte. Hier is de visie van Van Wyk Louw verbeeld: de wijze en kunstzinnige eenling boven en buiten de massa. Koki wordt gevolgd, maar niemand kan zijn motieven doorgronden. Een kunstenaar is alleen met zijn motieven en denkbeelden.

Raka heeft een indirect negatief effect op de beschaafde en goed georganiseerde stam: door de beheptheid met het doden van Raka, heeft Koki zijn volk afgeleid van het werk. Er is sprake van “half-gevestigde matte”, “die oond waar die potte van klei in lang / bruin rye tot groen hardheid brand, / het koud geword, want die hout en die hand/ het ontbreek, en oral was luide gepraat / van Koki en Raka en die dwaas daad / en die geeste se toorn.” De stam is vredelievender en verdraagzamer dan de leider. De orde loopt pas uit de hand nu Koki het gevecht met Raka centraal maakt.

Koki dringt binnen in het domein van Raka, als een ware ontdekkingsreiziger of kolonist. Raka is nu “die Swarte”, een regelrecht en werkelijk gevaar. Hij vindt hij Raka's voetsporen en het wordt stiller en stiller. Koki begeeft zich dieper en dieper in zijn onbewuste, het gebied van Raka, de chaotische kern van de natuur, het primordiale. De tocht van Koki wordt een zoektocht in trance.

En stilstaan en luister, dan het hy alleen
die visarend se skreeu bo die water verneem
en die styg van die swart borrels aan sy voet;

maar toe hy kyk na sy vingers en die yl bloed
wat die snyruigtes gelaat het, het die groot dier
skielik, geluidloos, uit die warm wier
en die slik opgestaan en wit gelag.

In het laatste deel, “Die nag”, is Koki vermist en wordt hij pas veel later gevonden. Raka is verstoord in zijn primordiale rust. Hij is woedend en wraaklustig. Dit is de eerste keer dat hij zo wordt voorgesteld in het hele gedicht, en de enige reden waarom hij nu wel woest en wild is, is omdat hij klaarblijkelijk met geweld geconfronteerd werd: “sy skreeu was woes van pyn en wraak.” Nu is het volk werkelijk bang, ook als Raka weer weggeslopen is.

Dichtbij elkaar gaan dertig man op zoek naar Koki. Ze vinden hem in een modderpoel: “op die skag van sy stukkende spies”

en die krag
 en die woede van die swart dier kon hulle sien
 aan die liggaam en die spore en die pap riet
 en die skild wat geskeur was en diep ingetrap
 in die koue klei

De mannen zien echter dat ook Raka gewond is; ze zien zijn bloedsporen. Koki was niet bij machte om Raka te overheersen en onschadelijk te maken. De kunst en de schepping worden constant bedreigd, niet (alleen) van buiten af, maar van binnen uit: de strijd tussen goed en kwaad, tussen vorm en grenzeloosheid, is een strijd binnen in één karakter.

De vrouwen spelen een grote rol in het rouwproces. Koki wordt de nederzetting ingedragen en de vrouwen beginnen hard te huilen en lopen “met dom misbaar” hun hutten in. Ze kunnen ze het lijk niet onder ogen zien, het verdriet is te groot. De oude vrouw neemt Koki op in de mythologie van de stam, in het collectieve onbewuste van de mens. Door haar zang maakt ze van Koki het perfecte kunstwerk, alsnog de volmaakte Apollo: artificieel in vorm, moedig, edel, onsterfelijk, gezaghebbend, dapper en sterk:

net een het deur die nag
 toe die dodefees luid by die bierpote was,
 langs die stil Koki gesit en met pluksels gras
 sy liggaam gereinig waar hy gebreek was en bevuil
 deur Raka, die bese; en sy het nie gehuil -
 die oudste van die vroue wat veel bewaar
 van die stam se herinnerings en van sy swaar,
 en met hul liederen die kinders en die jong seuns voed
 soos aan 'n naelstring van sagte, kloppende bloed
 in die skemeraande - sy 't stil gesing
 voor haar uit van die heilige, glansende kring
 van geboorte en dood en geboorte en dood;
 van die vroue se wag en hul pyn; en die groot
 skoonheid van die dapper man in die stryd.

Weemoed en tradisie spelen een grote rol. De vrouw bezingt de dagen van Koki's vader en hoe Koki sterk en moedig opgroeide. Door haar zangkunst stolt Koki in de dood, en in het geheugen en de geschiedenis van de stam. Hij leeft dus voort in de dood, als een legende die rond zal gaan en verschillende vormen en versies zal aannemen.

Het bewuste heeft verloren van het onbewuste, het grote dier kan niet meer tegengehouden worden nu Koki dood is. Niemand bezit diezelfde apollinische karaktereigenschappen waarmee Koki Raka tegemoet ging.

Het gewone volk herdenkt Koki's dood luid en wild.

maar die manne het een-een in die gloed getree
 uit die duister kring, en saam die klop
 van die hol tamboer 'n dans getrap
 van die dood, die dood, en die swart skrik
 wat 'n sterk man klem, 'n dans strak
 van gespanne spier en blinde staar: [...]

Het is letterlijk een waanzinnige dans die de mannen uitvoeren, en toont de mens in zijn verbeterde machteloosheid teenover de dood. Zonder leiderschap en zonder beschaving is de dood dichtbij. De stam is zonder leider niet meer zo "gecultiveerd". Koki was die buffer tussen verval en beschaving:

En by dié dans was daar geen lied,
 en nie die óu en helder verdriet
 om die sterwe en om die skone held:
 net die klop van die trom en die stil geweld
 van die glansende voete in die vure se gloed.

Seksualiteit en erotiek krijgen een groter rol toebedeeld nu die grenze tussen die primordiale en die orde zijn weggevallen. Koki word vergeleken met Raka, en die uiterlike en fysieke eienskappe word gewaardeer: Koki was snel en krachtig, liefelik aanwesig en dapper. Toch prefereren die manne Raka, en zij maken van Raka niet alleen een woest en krachtig dier, maar ook geve die hem snelheid in hun loftuitingen.

maar toe was Raka met sy apespring
 skielik groot in die lae vure se kring:
 die hek se rieme was slap gebind
 waar die Swarte reeds in die vrou en kind
 en die woord van die manne se liedere was -;

Die rieme van die onbewuste staan slap, die chaos staat op doorbreek, er is sonder Koki geen balans meer tussen binne en buite, orde en chaos.

Door die daad van Koki heeft Raka een haat ontwikkel teen die mens. Die nag neem Raka wraak en hij word die hele nag gehoor: "sy snork, sy draf, / en die skreeu van 'n ou vrou se pyn skielik, die blaf / van 'n vasgekeerde hond, kort en benoud..." Het geluid van "breek" en "skeur" is aldoer te horen, niemand is veilig, en Koki's voorspelling kom tóch nog uit. Alleen op een andere manier dan hij had verwagt.

In die môre vroeg
 het hy naby die hek gelê, slu, en moeg
 maar waaksaam; en opgestaan later
 toe dit warm word, en uit die potte die water
 gedrink en weer by die hek gaan wag;
 en ná die dag se hitte en die lang nag
 en die skrik, het honger en dors, dié twee,
 die slawedrywers, hulle maar gedwee
 en sku om water en om kos laat gaan;
 en Raka, die skelm dier, het opgestaan
 en hulle laat loop, en self náby gaan jag;

maar niemand het gewaag om met een slag
die smal hek ooit weer teen hom te sluit.

De stem van de dichter krijgt een ironische toon. Het dier is nog altijd “skelm”, maar het gedicht laat zien hoe de situatie ontstaan is. Koki is nu vervangen door zijn duistere kant, de anti-leider, die wel de kracht en de overweldigende impact heeft van Apollo, maar begrip, taal en inzicht mist.

Door zich af te sluiten en niet eerst contact te zoeken met het vreemde wezen, stuit Koki op verzet en bereikt hij het tegendeel van wat zijn doel is: bescherming van zijn mensen, handhaving van de orde en de stam die in wezen, door zijn organisatie, zijn schepping is. Door ongemotiveerde angst ontstaat misverstand, onbegrip, en uiteindelijk dood en verderf. De stam komt daar ook achter, maar te laat: het is beter om het hek niet te sluiten, dat wekt enkel verzet en agressie op. De stam wordt nu geleid door instinct: honger en dorst zijn hun “slawedrywers”. De hogere doelen verliezen zij uit het oog, nu zij de dood zo van dichtbij in de ogen hebben gezien.

Raka kan op vele manieren worden gelezen. Zien we *Raka* als manifestatie van het onbewuste, dan wordt dit een gedicht waarin een dichter zijn apollinische levenshouding verwoordt in een held die het moet afleggen tegen zijn onbewuste. Het sublieme kunstwerk en de paradijselijke vrede komen enkel tot stand door een balans tussen het onbewuste en het bewustzijn, tussen het vreemde en het bekende, tussen chaos en vorm.

2.7 Lament for Ignacio Sánchez Mejías van Federico García Lorca

2.7.1 De obsessie met de meesterlijke dood

Het leven versus de dood blijft een van de grootste obsessies. Het besef van tijdelijkheid en de onmacht van de mens om de strijd met de dood aan te binden, wordt bevochten, ontkend, bejubeld of bejammerd. Een goed voorbeeld van een kunstenaar die door het thema van de dood zijn plaats in de wereld probeerde te begrijpen, is de Spaanse dichter Federico García Lorca (1898 - 1936).

Lorca was een kunstenaar in alle aspecten. Hij stond midden in het leven, was nauw betrokken bij het lot van zijn volk, maar tegelijkertijd was er een behoefte de wereld te herscheppen of op te roepen in kunst. Hij was niet alleen dichter, hij was ook muzikant, regisseur, toneelschrijver en kon goed tekenen. Hij was een creatieve oerkracht met een onuitputtelijke stroom aan werk. Bovendien was hij iemand die tot het einde kritisch bleef en de gave had zichzelf en zijn werk te vernieuwen. De dichter Jorge Guillén omschreef hem als volgt:

Some of his friends thought of him as a creative force of almost “cosmic” dimensions. “And in this case ‘creature’ means more than ‘man’... [He was a] creature of Creation, the crossroads of Creation, a man immersed in Creation who partook of deep creative currents” [...] There is something elemental about Lorca. He seems to lead us urgently and directly to the central mysteries of human existence. In the thirteen plays and nine books of verse he was able to complete between 1917 and 1936 - an amazingly short career - he spoke unforgettably of all that most interests us: the otherness of nature, the demons of personal identity and artistic creation, sex, childhood, and death.³⁸

“Creatie” en “creativiteit” zijn kernwoorden bij Lorca. In zijn obsessie met de dood zijn creatie en schepping de enige middelen die troost kunnen bieden. In zijn werk ondergaat Lorca in de loop der jaren enorme veranderingen. Zijn eerste werken zijn delicaat, lyrisch van inslag en leunen op

traditionele Spaanse dichtvormen. In Madrid komt hij in aanraking met andere grote kunstenaars uit zijn tijd, onder hen Salvador Dalí en Luis Buñuel. De kritiek die zij hebben op zijn werk, raakt Lorca diep. Dalí is, zeker aanvankelijk, erg onder de indruk van Lorca's poëtisch talent.

[T]he personality of Federico García Lorca produced an immense impression on me. The poetic phenomenon in its entirety and "in the raw" presented itself before me suddenly in flesh and bone, confused, blood-red, viscous and sublime, quivering with a thousand fires of darkness and of subterranean biology, like all matter endowed with originality of its own form. I reacted, and immediately I adopted a rigorous attitude *against* the "poetic cosmos." I would say nothing that was indefinable, nothing of which a "contour" or a "law" could not be established ... And when I felt the incendiary and communicative form of the poetry of the great Federico rise in wild, dishevelled flames I tried to beat them down with the olive branch of my premature anti-Faustian old age.³⁹

Maar Dalí vindt, samen met Buñuel, dat Lorca's zeer goed ontvangen *Songs* en *The Gypsy Ballads* in 1928, niet voldoet aan het etiket "kunst": te populistisch en niet vernieuwend genoeg. Lorca is niet gelukkig met het succes van *The Gypsy Ballads* en vertrekt in 1929 voor een jaar naar New York waar hij een bundel gedichten schrijft die postuum wordt uitgegeven: het surrealistische *Poet in New York*.

In de laatste fase van zijn leven schrijft hij onder andere nog *Lament for Ignacio Sánchez Mejías*. In augustus 1936 wordt hij aan het begin van de Spaanse Burgeroorlog vermoord door één van Franco's generaals. Zijn lichaam is nooit teruggevonden.

Lorca is geobsedeerd door de dood. In realistische zin maar ook in artistiek opzicht: de dood is het ultieme raadsel, en dus het ultieme kunstwerk. De dood is, zonder tussenkomst van de kunstenaar die als wapen de verbeelding heeft, sterker dan het leven.

'[T]hose nearest to him knew well how after a day of triumph, in the intimacy of conversation, he was obsessed with the idea of death and the abiding sadness of human things.'⁴⁰

De dood triomfeert uiteindelijk altijd. De dichter heeft het nakijken. Barea geeft een interessante, deels sociaal-maatschappelijke reden, voor deze obsessie van Lorca:

His most obscure images are a condensed vision of things felt or seen by all of us: the 'motionless horse skulls' - las inmóviles calaveras de caballo - are the nightmare skeletons of horses and mules which hardly any Spaniard could fail to have seen in the ravines near villages, those animal golgothas. [...] And just as Lorca's mosaic of images is a heightened and deepened likeness of our Spanish world, his unceasing struggle with death is ours, filtered through his creative imagination and thus made universal once more.

I cannot trace the origin and the causes of the particular Spanish attitude to death, though I think that the mould was cast in Spain's 'Golden Age' when the Spanish Church built up its organisation, simultaneously terrorising the people with the spectre of death and promising salvation from it. But certainly the traditional as well as the individual Spanish reaction to the idea and reality of death is different from that of other nations, particularly of the English. Elsewhere within European civilisation the certainty of death is carefully shut away in a locked drawer of the mind. [...] In Spain, however, we have been brought up to grapple with *La Intrusa*, The Intruder, by remembering, admitting and courting Her - as Machado's vision of Lorca puts it and as Lorca did by his art.

This perpetual consciousness of death gives Spaniards a deep interest in the manner of their death.⁴¹

Lorca wordt tegen het einde van zijn dichtersloopbaan een “moelijk” dichter. Zijn visie op poëzie verandert en de taal verliest iets van haar beheersing, al blijven de beelden herkenbaar voor mensen die bekend zijn met de Spaanse cultuur en tradities. Lorca is een kunstenaar die een visie heeft, en in staat is tot het collectieve onbewuste van zijn “soortgenoten” door te dringen.

Lorca zal in zijn werk steeds meer dat onbewuste aanboren en zo ontstaat een symbiose tussen zijn apollinische waarde als visionair dichter, de kunstenaar die schoonheid nastreeft, en het losse en het chaotische van de beelden die hij gebruikt.

Zijn eerste aanraking met “het nieuwe” geschiedt door de Chileense dichter Vicente Huidobro. Deze dichter wil een dichtkunst zien die net als de natuur in staat is tot schepping. De poëzie moet niet nabootsen, maar scheppen binnen een zelfgeschapen context. Huidobro heeft vooral invloed op Lorca's *poética*, zoals ook het Ultraïsme een belangrijke invloed heeft op Lorca's poëtische visie.

Like the Imagism of the English-speaking world, Ultraïsme attempted to rid poetry of anecdote and “Romantic sentiment” and reduce it to its essence: the metaphor (the more startling the metaphor, the better). Like the image of Creationism, the Ultraïst metaphor often personifies nature, or compares it, shockingly, to man-made inventions (trolley car as spider spinning its thread, or Lorca's comparison of an agave plant to a jai-alai player). It scrambles the natural order, making objects function in unexpected ways (the crescent moon as telephone receiver).⁴²

Lorca komt meer en meer in aanraking met een kunstvorm die de apollinische aspecten van de kunstenaar benadrukt. De inhoud is irrationeel, op het oog willekeurig. Maar het is de vorm waarin het gegoten wordt, de orde die kunstmatig wordt aangebracht, die het werk tot kunst maakt, een originele schepping.

Naast de metafoor ontwikkelt hij het symbool. Al deze ingrepen laten Lorca nader komen tot de kern van het onbereikbare in kunst, en daarmee de dood. De dood wordt al hoe krachtiger bezongen. De dichtvorm is toegerust met een grote dosis irrationaliteit, waarmee de dood nader getrokken moet worden.

Lorca is net als Rilke heilig overtuigd van de *taak* van poëzie in de moderne beschaving. Hij denkt kritisch na over stijlmiddelen, de plaats van de kunstenaar in de maatschappij en de eigenschappen van krachtige poëzie. De obsessie van Lorca wordt echter uitgedrukt in een werkwijze die drastisch verschilt met die van Rilke.

2.7.2 De vereeuwiging van de dood in poëzie

Lament for Ignacio Sánchez Mejías ontstaat in de tijd dat Lorca poëzie steeds meer ziet als een dialectisch tweegevecht tussen irrationaliteit en rede, tussen chaos en orde. Het onbewuste gaat ook een grotere rol spelen bij het creëren zelf. Lorca's sympathie ligt bij het irrationele. Om dit te kunnen bereiken “one must - Lorca argues - draw close to earth, i.e., acknowledge one's own death and the mortality of all things, and the limitations of reason and intelligence[.]”⁴³

In *Lament for Ignacio Sánchez Mejías* maakt Lorca veel gebruik van het symbool en de metafoor binnen die nieuwe opvattingen. Onderling zijn metafoor en symbool in perfecte harmonie, maar van buiten af zijn zij soms merkwaardig en “ongemotiveerd”, dit in overeenkomst met het primordiale scheppingsproces. De schepping ontstaat vanuit de chaotische

en fragmentarische “poel”; het is aan de kunstenaar daar naar buiten toe een zo herkenbaar mogelijke vorm aan te geven, of dit juist bloot te leggen door de verschillende lagen te tonen.

At times, Lorca's symbolism grows so private, so opaque, that only the will to speak poetically - and to show the inadequacy of language - has any meaning. But at its best, it is truly universal. By means of certain archetypal symbols - the moon, blood, the elements - Lorca awakens resonances deep within the psyche of twentieth-century man, as though appealing to mythic ways of thinking that “civilization” has all but obliterated. For all his stylization, his worldview is a primitive one. The Spanish historian of religion Ángel Álvarez de Miranda [...] has written [...] that in Lorca's theatre and poetry one finds “a religion, or more exactly, a type of religiosity” akin to that of primitive, naturalistic man.⁴⁴

Lorca is een dichter die na aan het archetype staat, het onbewuste. Zijn werk is spontaan en organisch. Die verkregen spontaniteit voert naar universele waarheden. Lorca is een dichter van de apollinische waarheid: als dichter staat hij met zijn voorkeur voor het onberekenbare na aan het primitieve, maar de uitbeelding blijft kunstmatig. De archetypische vormen en beelden krijgen ruim de aandacht, niet op de zorgvuldige wijze van Rilke, of de verhalende van Opperman, maar op een irrationele wijze. In *Lament for Ignacio Sánchez Mejías* is die archetypische vorm de figuur van Apollo.⁴⁵

In *Lament for Ignacio Sánchez Mejías* zingt Lorca van de heldenmoed van een stierenvechter, een apollinische held: van diens schoonheid, diens moed, en uiteindelijk de tragische dood. Met de dood wordt deze Ignacio Sánchez Mejías een stenen Apollo, met een huid die versteent.⁴⁶

Het gedicht is in vier delen opgedeeld en weerspiegelt de constante strijd en confrontatie van de dichter met de dood, de sereniteit en het eeuwige. Bij Lorca is de dood anoniem. Deel 1 heet “The Goring and the Death” en opvallend is natuurlijk de herhaling, die klinkt als een doffe dreun. De dichter moet zichzelf overtuigen dat de dood heeft toegeslagen:

At five in the afternoon.
It was exactly five in the afternoon.
A boy brought the white sheet
at five in the afternoon.
A basketful of lime in readiness
at five in the afternoon.
Beyond that, death and death alone
at five in the afternoon.

De tijd gaat niet verder. De dichter staat bij het dode lichaam en ziet elke beweging stokken. Dit klaaglied leent ook zinsconstructies en stijl aan de liturgie, zoals de voortdurende herhaling, de korte staccato-achtige zinnen. Het is de trance van de stilstand.

In dit deel is goed te zien hoe Lorca beelden inzet om het grote “wonder” van de dood en de kunst van betekenis te voorzien. Niet de triomf van de dood over het leven is het grootste probleem, maar de enorme zinloosheid van die dood. Hoe vreemd de beelden ook zijn, allen getuigen ze van de weerloosheid van het leven tegenover de meedogenloosheid van de dood: de duif en het luipaard die al in een “gevecht” gewikkeld zijn, het kind dat de dood toedekt en met zijn naïviteit contrasteert met de levenloosheid.

Overal is het vijf uur, overal heerst de dood. De tijd staat stil en alles gebeurt weer opnieuw, het moment van de dood blijft zich in de geest steeds herhalen. Weer stormt de stier op hem af. De arena ruikt naar de dood, de klokken luiden de dood in, in de straat denkt men aan de

dood. Deze held kan niet sterven, zo lijkt het wel. De dood is begonnen met haar scheppingsdaad. Lorca maakt de dood zo tastbaar dat men hem kan proeven en ruiken: jodium, arsenicum, de verrotting. Deze stierenvechter, de perfecte symbiose tussen gratie en sierlijkheid en de fysieke kracht en zijn moed, wordt in dit gedicht weer opgewekt. Hij stolt in een perfecte staat, zonder schram, zonder zijn nu nog open en schroeiende wonden.

Het gevecht met de stier is het gevecht met de dood, maar ook met het irrationele. Apollo strijdt met een stier die reageert op instinct: Ignacio is een variant van Koki die Raka uitdaagt tot een tweegevecht en het uiteindelijk niet kan winnen. De macht en de kracht van het ongecontroleerde zijn sterker dan de getrainde souplesse en lenigheid van de kunstenaar.

Het tweede deel, "The Spilled Blood", roept de dode weer tot leven: hier komt de kunstenaar werkelijk op gang. De stierenvechter is niet dood, de dichter wil het niet zien. Hij ontkent dat het voorbij is en schept voor de dode een nieuwe, dromerige wereld, waarin hij herleeft. Natuurlijk is de dichter bij voorbaat machteloos. Steeds wordt hij herinnerd aan de werkelijkheid en moet hij zeggen: "No, I refuse to see it!" Prettige geuren, zoals die van "jasmijn", komen de stank van de dood te verjagen. Het zachte maanlicht moet de kleur van het bloed verdoezelen.

Ignacio bevindt zich in een oeroude wereld, de wereld van het onbewuste. Het gevaar is hier bijna van steen en bestaat niet zoals in de werkelijkheid. De stierenvechter beklimt de trappen, ten volle bewust van de intredende dood. Hij zoekt de contouren van zijn lichaam maar vindt niets. Ondertussen ziet de dichter dit aan en weigert de waarheid te zien:

Don't tell me I have to see it.
I don't want to feel the spurts
slowly subsiding,
the gushes glistening
on the bleachers, spilling
on the corduroy and leather
of bloodthirsty masses.
Who shouts me to come look?
Don't tell me I have to see it.

His eyes did not shut
when he saw the horns close in
but the terrible mothers
lifted their heads to watch.
And sweeping the herds of cattle
came an air of secret voices
called out to bulls of heaven
by pale ranchers of mist.

De stierenvechter bevindt zich opnieuw in de ring, maar dit is geen alledaagse arena. Hier is hij moedig en sluit zijn ogen niet als "the horns close in". De moeders zijn de verwekkers van het menselijke leven. Zij zien hun zonen sterven en grijpen niet in. Het leven moet vernietigd worden, zoals in *Raka* ook te lezen viel: dit houdt de cyclus in stand, maar maakt de natuur ook wreed.

De dood is hier nog overweldigender, en dus is de moed van de stierenvechter vele malen groter. De stier is hier verveelvoudigd, geleid door mistige en bleke "ranchers". Lorca houdt de held levend door zijn verbeelding, en een weemoedig verlangen. De dichter doet hetzelfde als de dood, als elke kunstenaar, als de oude vrouw in *Raka*: hij legt, door de

geschiedenis op te roepen, het verhaal en de daden van de held voorgoed vast en kweekt een nieuwe mythe. De mythe is noodzakelijk in het trotseren van de lichamelijke dood. Met dit klaaglied is een nieuwe legende geboren. Hier treden ook de charismatische eigenschappen van Apollo voor het voetlicht:

No prince ever was in Seville
that could even approach him,
no sword like his sword,
no heart so truly a heart.
Like a river of lions
the marvel of his strenght,
and like a marble torso
the contour of his prudence.
An air of Rome's Andalusia
hung golden about his head,
while his laughter was as spikenard -
all intelligence and wit.
What a great fighter in the ring!
What a good mountaineer on the heights!
How gentle towards ears of grain!
How harsh applying the spurs!
How tender toward the dew!
How dazzling at the fair!
How magnificent when he wielded
the last banderillas of the dark.

Lorca vergelijkt de kracht van de stierenvechter met een rivier van leeuwen, een grote vloeiende krachtmassa. Hier is de torso van Rilke op zijn plaats. Het is de perfectie van de gestolde vorm, zoals bij Rilke. Vorm en perfectie zijn ook hier overrompelend en werkelijk. Met elk woord wint de dood echter aan ontzag en onnavolgbaarheid. Hoe goddelijk deze Ignacio ook was, de dood heeft hem overwonnen. Hoe meer de dichter in zijn klaaglied de stierenvechter naderbij wil brengen, hoe verder lijkt hij hem van zich af te stoten.

In dit tweede deel speelt de lichamelijkheid een grote rol. Door lichaamsdelen te noemen en door het lichaam in zijn volmaaktheid voor te stellen, vertraagt de dichter het stollingsproces. Het is een stierengevecht met de dood. Zijn slaap is "unending" en zijn bloed zingt en stroomt. De schedel is een "flower". Duizende hoeven komen aangestormd, alsof het de Apocalyps betreft. De dood moet even overrompelend zijn als het leven. Het eindigt "in a pool gasping death/ by the Guadalquivir of stars." Het verdriet is immens:

Oh white wall of Spain!
Oh black bull of sorrow!
Oh hardened blood of Ignacio!
Oh nightingale of his veins!

De nachtegaal sluit aan bij het zingende, wegsijpelende bloed. De zang verdwijnt, de stier en Ignacio worden een beeld van rouw en smart, het bloed stopt met vloeien. De dood krijgt iets van een ritueel. De stierenvechter heeft zijn leven gegeven als een offer. Zijn bloed mag niet verspild worden, het zou gedronken moeten worden als het bloed van Christus, het zou opgevangen moeten worden in een kelk.

No.
 I refuse to see it!
 There's no chalice to contain it,
 no swallow to drink it up,
 no glittering rime to chill it,
 no chant, no outpouring of lilies,
 no crystal to sheathe it in silver.
 No.
 I won't look at it, ever!

Zolang de dood de schoonheid negeert (vergelijk de woorden "glittering", "chant", "lilies", "crystal" en "silver"), zolang zal de dichter het lot blijven ontkennen. De dichter verlangt niets meer en niets minder dan een eeuwige en sublieme perfectie.

Het lichaam als overblijfsel, als kunstwerk, wordt uitgewerkt in het derde deel, "Presence of the Body". Ook de gevoelens stollen. Het kernwoord in dit deel is "stone":

Stone is a forehead where dreams moan,
 holding no curved water, no frozen cypress.
 Stone is a shoulder meant to carry time,
 with trees of tears and ribbons and planets.

Al het leven is weggevloeid. Alleen de vorm blijft achter, zoals bij Rilke, de perfecte vorm: aseksueel, onschendbaar want levenloos, en door de stilte indrukwekkend. Dit stenen lichaam wordt een verzameling van ander leven.

Because stone gathers seeds and banks of cloud,
 skeletons of larks, wolves dimming into shadow,
 but yields no sound, no crystal, no fire -
 yields only endless bullrings without walls.

De dood trekt alleen het sombere, het trieste en het ongewenste aan, niet het mooie en het glinsterende. De dood is een magneet van negativiteit en zonder gezicht. Voor het eerst is de dichter bij machte om zijn verdriet weg te slikken. Er is geen hoop meer dat deze marmeren stierenvechter tot leven zal komen. De dood maakt het lichaam onaards:

Ignacio the wellborn lies here on stone.
 He is finished. What has happened? See his face.
 Death has overlaid him with pale sulphur
 and given him a minotaur's dark head.

He is finished. Rain seeps through his mouth.
 Air rushes frenzied from his sunken chest
 and Love, wet to the bone with tears of snow,
 warms himself among the highland herds.

Liefdeloos is het lichaam: "stone". De vorm is onbereikbaar, hoe nabij ook: "I want them to show me a way out for this captain shackled by death". Hij vervolgt:

Have them teach me to weep like a river,
 a river of soft mists and steep banks,
 that will bear Ignacio's body out of sight
 and still the double snorting of the bull.

De dichter wil kunnen huilen, zodat hij de dood kan verwerken en aanvaarden. Zolang het lichaam zichtbaar is, kan de mythe niet beginnen, de apollinische van afstand en retoriek.

De onrechtvaardigheid van de dood roept de dichter dan in de slotstrofe aan: hij wil niet zien hoe het lichaam verrot. Deze prachtige vorm moet in zijn geheel aan de dood worden overhandigd en dan uit het zicht, zodat het mooie, krachtige en lenige lichaam in het geheugen stolt als een marmeren beeld. De dood wordt een levende mythe, een mystieke onaantastbaarheid waarin al het leven gevangen is, en waarin de schoonheid onmenselijk, subliem wordt.

Ook de zee sterft, die eindeloze, en primordiale massa: dat is de enige troost. De tragiek is dat er geen leven in de dood is: de stenen Apollo blijft van steen, en wordt hoogstens nog in de herinnering geroepen door kunst. Een lichaam zonder ziel is geen mens, en Lorca kan de ziel niet vinden. Daarom is de bewondering voor moed, schoonheid en kracht zo groot: deze vitale eigenschappen negeren nonchalant de dreiging van de dood, tot de tijd gekomen is.

There is the echo of very old Spanish poetry and tradition in these verses, but their spirit is different. It is ineffably sad, because it knows of no mystic salvation. [...] To Lorca, the individual end is final. And he forces himself to face it in all its cruel finality, because with this knowledge life must be lived out, courageously and gaily.⁴⁷

In "Absence of the Soul" is de dood gepersonificeerd als de stier. De strijd tussen de stier en de stierenvechter wordt een allegorie voor de strijd tussen de mens en de sterfelijkheid. De dood is genadeloos en de mens weerloos. Mier, boom, of paard, eens komt "the bull", de dood, en niemand zal de dode daarna herkennen, want de dode herkent zelf niet. Alleen het kind weet niets van de dood, het is onschuldig en alleen bekend met wat de zintuigen kunnen bevatten.

In de dichtersstem klinkt een apollinische toon door, een wijsheid die gepaard gaat met een visionair inzicht. Niets kan ontkomen aan de dood, en als "wij" dood gaan zullen we niet herkend worden, niet door de natuur, niet door de medemens, niet door de kosmos. De dood is vergetelheid.

Maar Apollo, de kunstenaar en dichter, zal zingen van de dood en van wie vergeten dreigt te worden. Ignacio Sánchez Mejías, de tragische stierenvechter, met zijn apollinische gestalte, moet vereeuwigd worden in de kunst om het onrecht van de dood aan de kaak te stellen. Lorca mag dan, in tegenstelling tot Rilke, niet geloven in de sublieme schoonheid en mystieke onsterfelijkheid van de kunst, uiteindelijk is zijn verlangen groter dan zijn scepticisme.

No one knows you. No one. But I sing you -
 sing your profile and your grace, for later on.
 The signal ripeness of your mastery.
 The way you sought death out, savored its taste.
 The sadness just beneath your gay valor.

Not soon, if ever, will Andalusia see
 so towering a man, so venturesome.
 I sing his elegance with words that moan
 and remember a sad breeze in the olive groves.

Noten:

¹ Apollo krijgt nectar toegediend in plaats van moedermelk, vandaar zijn verbazend snelle groei. Nectar is de goddelijke drank die ook Ganymedes schenkt aan Zeus en zijn gasten in het hemelrijk.

² Eybers, *Versamelde gedigte*, p. 173.

³ Opperman, *Versamelde poësie*, p. 34.

⁴ *The New Encyclopædia Britannica*. Ready Reference. Vijftiende editie, volume 10, pp. 73-75.

⁵ Idem.

⁶ Rilke, *Selected poems*, pp. 34-35.

⁷ Idem, pp. 163.

⁸ Rilke, *Sämtliche Werke*, p. 481.

⁹ Idem, p. 557.

¹⁰ Archaic torso of Apollo

(A mon grand ami Auguste Rodin)

Lost is for us the sun god's glorious head
which held the eyes' unfathomable gaze,
but like a miracle, turning his glance
inward, incandescent his torso gleams

and casts a spell. How else could light pour forth
across the breast's expanse and blind you with
its grace? And softly now descend the curve,
caressing with a smile the thighs
that cradle man's renewing source of life.

Else would this marble torso stand defaced
and short beneath the shoulders' broad expanse,
and would not glisten like a wild beast's fur,

nor would its contours burst forth like a star.
For every part of this commanding form
holds you in its gaze. Henceforth your life must change.

(Rilke, *Selected poems*, p. 91)

Of deze versie:

Archaic torso of Apollo

We cannot fathom his mysterious head,
Through the veiled eyes no flickering ray is sent:
But from his torso gleaming light is shed
As from a candelabrum; inward bent
His glance there glows and lingers. Otherwise
The round breast would not blind you with its grace,
Nor could the soft-curved circle of the thighs
Steal to the arc whence issues a new race.
Nor could this stark and stunted stone display
Vibrance beneath the shoulders' heavy bar,
Nor shine like fur upon a beast of prey,
Nor break forth from its lines a great star --
Each spot is like an eye that fixed on you
With kindling magic makes you live anew.

(Rilke, *Poems*, p. 84)

¹¹ Rilke, *Letters to a young poet*, p. 11.

¹² Finnegan, *The Penguin book of Oral poetry*, p. 134.

¹³ Cele, "Qualities of King Shaka as portrayed in Zulu oral testimony and in *izibongo*".

¹⁴ *The New Encyclopædia Britannica*. Ready Reference. Vijftiende editie, volume 10, p. 689.

¹⁵ The three phases have laid the foundation on the basis of which Shaka has entered the stage of international literature. His international portrayal has resulted from the perception of all three phases. Burness (1976: xii) informs us that South African English writers have portrayed Shaka as a vindictive and monstrous killer and that African writers in Francophone Africa have portrayed the king as a romantic figure, while the African Americans have adopted Shaka as a symbol of the negritude movement, depicting him as a martyred black Christ. (Cele, "Qualities of King Shaka as portrayed in Zulu oral testimony and in *izibongo*".)

¹⁶ Cele, "Qualities of King Shaka as portrayed in Zulu oral testimony and in *izibongo*".

¹⁷ Taylor, *Shaka's Children. A history of the Zulu people*, pp. 72-73.

¹⁸ In een lijst van de beste literaire werken uit een eeuw literatuur van het Afrikaanse continent, behoort ook *Chaka* van Mofolo:

[...] 'n Enkele Suid-Afrikaner verskyn op dié ere-lys: Mofolo se *Chaka* en ander bekendes soos *Things Fall Apart* (Chinua Achebe), *The Years of Childhood* (Wole Soyinka) en *A Grain of Wheat* (Ngugi wa Thiongo).

[...]

'n Interessante verhaal is verbonde aan "Chaka" van Thomas Mofolo. Die skrywer (1875 - 1948) het homself skynbaar van jongs af onderskei as 'n unieke storieverteller. Hy studeer aan Morija waar sy noue verbintenis met die sendeling Alfred Casalis hom lei tot die skryf van sy eerste novelle.

Die verhaal, wat handel oor 'n jong man se afsku van die nyd en dronkenskap van sy samelewing, was literêr van hoogstaande gehalte en die eerste boek wat deur 'n swart man in Suid-Afrika geskryf is. Kort daarna volg sy tweede novelle waarin hy komedie en sy uitgebreide kennis van Suid-Sotho gebruik om 'n hofmakery te beskryf.

Mofolo, wat as onderwyser opgelei is, het duidelik gevoel dat hy vir groter dinge in die wieg gelê is. Hy werk onder meer as arbeidswerwer en stig daarna sy eie posafleweringdiens. In 1916 rig hy 'n stoomaangedrewe koringmeule in Teyateyaneng op en bedryf 'n florerende sakeonderneming in Bokong totdat hy in 1937 in Matatiele gaan boer het.

In 1925 publiseer die vyftigjarige Mofolo sy werk *Chaka*. Daar word beweer dat die werk veel vroeër al voltooi was, maar die sendelinge van Morija was onwillig om dit te publiseer omdat toordoktery 'n sterk rol daarin speel. Mofolo maak in die werk gebruik van vertellings, verbeelding en historiese feite en die boek veroorsaak onmiddellik 'n furore in Zoeloe-kringe. Hoe durf 'n Suid-Sotho-skrywer in Suid-Sotho oor 'n Zoeloe-koning skryf? Wat is waar en wat is fiksie? Hoe durf hy die Zoeloes uitbeeld as mense vasgevang in toordery? Tipies van 'n Sotho om Zoeloe-dapperheid te oordryf tot wreedheid!

In die briewekolomme het dit so gegons dat Mofolo eenvoudig moes reageer. Hy het verduidelik dat hy weinig omgee wat waar en wat verbeelding is, alles staan in diens van die verhaal, hy gebruik en "misbruik" om dit wat hy wil sê so helder moontlik oor te bring.

Suid-Sotho-kenners prys die werk as die skoonste en vloeiendste Suid-Sotho wat ooit geskryf is. Die werk is in Engels, Duits, Frans en Italiaans vertaal - ook in Afrikaans deur prof. C.F. Swanepoel.

Omdat die plaas waarop Mofolo geboer het vir wittes uitgehou was, kon hy dit nooit op sy naam oordra nie. Die hofsak wat hy daarvoor maak, laat hom siek en brandarm. [...] Mofolo sterf 'n arm en gebroke man. (Krog, "Afrikaans presteer in Afrika-literatuur".)

¹⁹ Over de vertaling zegt Daniel P. Kunene onder andere het volgende:

Through Dutton's translation, not only Europe became aware of and benefited from Mofolo's masterpiece, but indeed Africa itself. We often lose sight of the fact that translations of this nature facilitate communication within Africa as well. [...]

After Dutton's translation, *Chaka* was translated also into French. Then abridged versions were published in English, German, French and Italian. More recently an abridged version has been published in Swahili, very likely translated from Grenfell Williams's English abridged version. And even more recently still, the unabridged version has been translated into Afrikaans. Unfortunately the translator, Chris Swanepoel, has marred an otherwise good translation by leaving out portions of the original without any explanation whatsoever. Some of these omissions are quite extensive. (Molof, *Chaka*, p. xiv)

Waarom zou Swanepoel zoveel hebben weggelaten? Was hij ontevreden over de vaart in het origineel? Zaten er aanstootgevend passages in voor het Afrikaanstalige, blanke publiek? Was het een manier om het boek uit te brengen ten tijde van de strenge censuur? Het zou natuurlijk een ethische kwestie kunnen zijn, maar dan doet de vraag op of een vertaler om die redenen mag snijden in een origineel kunstwerk. Is het boek in zijn vertaling er beter of inderdaad, zoals Kunene stelt, slechter door geworden?

²⁰ De vertaler voegt daar nog aan toe:

Isanusi is the result of Mofolo's transformation of Chaka's ambition into a man. Yet, a man who was also a doctor, a herbalist and a diviner, whose composite powers made it possible for Chaka to obtain his highest ambition through war and with the aid of magic. (Molof, *Chaka*, p. xvii)

²¹ Een ander goed voorbeeld van die megalomanie word aangehaald deur T.T. Cele:

The informant in Stuart (1926: 15) discloses that Shaka ordered his warriors to shift a hill, since he wanted it to be planted at his homestead so that he could sit on it whenever he addressed his warriors. The idea was rejected by his councillors, who told him that such thoughts could not be translated into reality. The incident is not popular in izibongo, nor in modern literature. Although it might be an example of Shaka's idiosyncrasies, it shows that extraordinary people can be considered mentally unbalanced when they voice their great ideas and display behaviour which is beyond the average person's comprehension. The idea of shifting a hill indicates Shaka's willingness to do what people considered impossible in order to exhibit his greatness. (Cele, "Qualities of King Shaka as portrayed in Zulu oral testimony and in *izibongo*".)

²² Uit een getuigeverslag blyk hoe Shaka de dood van zijn moeder onderging:

When Fynn emerged a second time to announce Nandi's death, Chaka went and adorned himself in his best war attire and then came and stood before the hut in which his mother's body lay. Fynn goes on to say: 'For about twenty minutes he stood in a silent, mournful attitude, with his head upon his shield, on which I saw a few large tears fall. After two or three deep sighs, his feelings becoming ungovernable, he broke out into frantic yells, which fearfully contrasted with the silence that had hitherto prevailed.' (Molofo, *Chaka*, p. xvii)

²³ Een voorbeeld van de verteller die tussenbeide kom is:

When they arrived at the river, the Mfolozi-Mhlophe, his mother hid near where her son was going to bathe. The reader should remember that it is not shameful in Bokone for a mother to see her son naked and bathing, because people hardly wear anything in Bokone. (p. 21)

²⁴ Nkulunkulu ("The Great-Great-One") is de god van die Zoeloes.

²⁵ In het artikel van T.T. Cele staat bijvoorbeeld:

Cele (1995: 3) informs us that in the history of the Cele clan, Shaka is remembered as a person who had great respect for other people's opinions and advice. (Cele, "Qualities of King Shaka as portrayed in Zulu oral testimony and in *izibongo*".)

Shaka is in die orale geskiedenis redelik genuanceerd uitgebeeld soos blyk uit het volgende citaat:

The above evidence shows that Shaka really listened to what people said and also heeded their warnings and advice. However, in the izibongo we get the impression that he was a recalcitrant king who was not willing to compromise his beliefs and standpoints. That is why he is seen by some as an autocratic leader. (Cele, *Qualities of King Shaka as portrayed in Zulu oral testimony and in izibongo*.)

²⁶ Opperman, *Versamelde poësie*, pp. 48-57.

²⁷ In een interessante voetnoot laat J.C. Kannemeyer sien hoe nuwe en "vreemd" Oppermans debuut moet zijn geweest voor die gemiddelde, versterkte Afrikaanse leser en criticus:

In die besprekings vooraf het D.F. Malherbe sterk beswaar gemaak teen wat hy as oncalvinisties, onnasionaal en banaal in die bundel beskou, maar hy laat hom deur die ander twee lede oortuig om wel die bundel te bekroon [voor die Hertzogprys vir Poësie 1947]. 'n Mens kan egter geredelik aanneem dat die volgende deel

van die Keurkommissie se verslag in hoofsaak op D.F. Malherbe se rekening moet kom: "Wanneer u Kommissie hierdie werk aanbeveel as van voldoende betekenis vir bekroning en wanneer die Akademie dit sou bekroon, sou dit egter moet geskied ondanks 'n storende verbanalisering - soos in sommige verse op te merk - van die God-begrip, esteties nadelig, in aards-paganistiese sin." In 'n naskrif sê W.J. du P. Erlank: "Ook ek vind die verkorting, om nie te sê vernietiging, van die afstand, wat binne ons Calvinistiese lewensbeskouing altyd moet bestaan tussen die mens as aanbiddende beskouer en God as voorwerp van ons aanbidding, esteties nadelig. Die woord 'verbanalisering' is egter m.i. nie gewettig nie. Met daardie voorbehoud plaas ek my handtekening by bogenoemde aanbeveling". (Kannemeyer, *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde* 2, p. 101)

In feite word die bundel juist niet op *esthetische* gronden beoordeel, maar op *ethische*. Men vindt het moeilijk om de poëzie als taalbouwsel te zien, en worstelt dus nog met het intreden van het modernistische en democratische denken in kunst.

²⁸ Kannemeyer, *Geskiedenis van die Afrikaanse letterkunde* 2, pp. 103-104.

²⁹ Taylor, *Shaka's Children. A history of the Zulu people*, p. 87.

In Afrika word baie waarde geheg aan leierskap, veral in tradisionele gemeenskappe en stamme. Dat leierskap al vroeg begin en dat die juiste opvoeding leiers voortbrengt die beantwoord aan die apolliniese archetype, tematiseer die novelle *A gift to the troubled tribe* (1991) van die Nigeriese skrywer Segun Okunoren. Uit die Author's Note blyk dat nuwe "Shaka's" nie gewens is:

The African continent is a troubled continent beset with numerous socio-economic problems which have greatly stunted its growth. Most African nations now view their youths as effective vehicles of change and so have devised policies and programmes to reorientate the minds of youths in readiness for the leading role they would play in the future.

It is my candid opinion that the minds of the African youth, if well nurtured, would bring about the desired change in the continent and bring to reality all our hopes and dreams.

This short novel is for the youths of Africa. For those of them whose minds have been corrupted and need to be cleansed. For those who dream about their nations but need direction.

Het is een sprookje dat dringend verandering wil brengen en een toekomst wil garanderen. Dawda, de jonge hoofdpersoon, heeft alle kenmerken van een Apollo. Dawda beantwoordt aan het beeld van de redder, wijze man, de schepper. Zijn kracht en zijn intellect worden benadrukt:

His sharp and intelligent mind carries out a critical analysis of the society. (p. 18)

You now possess, possibly the greatest physique I have ever seen in a man at your age, your mastery of the art of wrestling is uncanny. (p. 75)

Dawda was the smallest in size, but he was the tallest. His well-proportioned body glowed like gold and the ripples the firm muscles of his body made as he walked was a sight to watch. He was indeed on this day, looking a fine human specimen. (p. 86)

Dawda is een symbool voor de jeugd, een voorbeeld. Zoals de priester Samori zegt:

"Soon, our people would be set free, and you are going to have a great influence on their lives. New leaders would emerge who should strive to depart from the ways of their predecessors. Our youths should be

purged of all evil thoughts and deeds which the present corrupt society has brought about. A sense of honesty, discipline and hard work should be instilled in them, and they should be reminded of the fact that there is more joy in achievements derived from hard work than through crooked activities." (p. 60)

Hij is jong en leeftijdsloos. In een worstelgevecht met Chuka is hij David teenover Goliath, maar intellekt staat boven spierkracht. Dawda is een humanistiese versie van Apollo. Apollo was immers ook begaan met het lot van "gewone stervelingen", en hier word dat aspek sterk benadruk. Hier en daar roep hij selfs Jezus Christus in de herinnering:

The children loved him and he loved them in return. He could never stop giving them gifts and telling them stories. For this reason, they always followed him around the compound excitedly wherever he went. (p. 27)

Ook is Dawda, ewenals Christus, redder van een volk. Zijn apolliniese eienskappe maak hem met zijn menselike interesse in die ander tot een ideale leier, en een uitstekend middel teen een "decadente" Apollo als Shaka.

³⁰ Van Wyk Louw, *Versamelde gedigte*, pp. 95-119.

³¹ Het Blokboek van A.P. Grové word deur Kannemeyer genoem as een van die beste studies over dit gedicht. Enkele andere studies word in datselfde Blokboek genoem (pp. 29-30). Grové destilleert zijn materiaal uit verskillende bronne. Dit maak zijn studie so allesomvattend.

³² Steyn, *Van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal. Deel I*, pp. 324-325.

³³ Grové, *Raka*, p. 25.

³⁴ Olivier, "N.P. van Wyk Louw (1906-1970)", p. 626.

³⁵ Grové, *Raka*, p. 26.

³⁶ Idem, p. 28.

³⁷ Ook Koki sal sy voorgangers in die helde-ry van die ou vertellings hê: Herakles, Apollo, Jason, Siegfried, Beowulf - met die een belangrike afwyking dat Van Wyk Louw se Koki (soos die pragtige Adonis) ondergaan in die stryd. Raka triomfeer, 'n feit wat alreeds deur die titel van die gedig voorspel word. (Grové, *Raka*, p. 4)

³⁸ Lorca, *Collected poems*, p. ix.

³⁹ Idem, p. xx.

⁴⁰ Barea, *Lorca. The poet and his people*, p. 55.

⁴¹ Idem, pp. 55-56.

⁴² Lorca, *Selected poems*, p. liii.

⁴³ Idem, p.lix.

⁴⁴ Idem, pp. lx-lxi.

⁴⁵ Idem, pp. 695-710.

⁴⁶ Het gedicht heeft een tijdloze en universele waarde, niet alleen door de taal maar ook omdat de *hoofdfiguur* tijdloos en leeftijdloos beschreven wordt. Het gedicht vond zijn oorsprong echter in het werkelijke leven. Arturo Barea zegt hierover onder meer:

[...] And this poem became the quintessence of the Spanish 'tragic sense of life', with roots in the deepest tradition of Spanish poetry.

Ignacio Sánchez Mejías was an Andalusian bullfighter who, after retiring from his profession a wealthy man, returned to the bullring when he was already mature. He had confidence, rightly, in his experience and courage, though he lacked the perfect physical fitness of youth. But he wanted to escape the grey death 'in the blanket' and to conquer death by dying proudly, gallantly. After a few months of successful 'comeback' a bull killed him in the ring. He had been an intimate friend of Lorca's, a primitive man of straight and impeccable shape, mentally and physically, and his death hit the poet in his inmost being. (Barea, *Lorca. The poet and his people*, p. 70)

⁴⁷ Barea, *Lorca. The poet and his people*, pp. 71-72.

Narcissus

3.1.1 De mythe van Narcissus

Het verhaal van de beeldschone maar eenzellige jongeling, gebogen over zijn spiegeling in het water, is een van de bekendste verhalen uit de klassieke mythologie. Narcissus, zoon van de riviergod Cephisus en de nimf Liriope, is al als kind gedoemd tragisch te sterven. Op verzoek van Liriope voorspelt de ziener Teiresias de toekomst van Narcissus. Het kind zal alleen een lang leven beschoren zijn, indien hij zichzelf niet leert kennen.

Al snel ontdekt de wereld de betoverende schoonheid en aantrekkingskracht van Narcissus. Zowel jongens als meisjes vinden hem onweerstaanbaar. Toch kan niemand nabij hem komen: door zijn trots en verwaandheid is hij in niemand geïnteresseerd.

De nimf Echo is één en al bewondering. Echo is gestraft voor haar babbelzieke natuur, Hera heeft als straf haar spraakvermogen afgenomen. Echo is alleen nog in staat de laatste woorden van anderen te herhalen.

Wanhopig probeert Echo contact met Narcissus te zoeken en overal waar hij gaat achtervolgt ze hem. Als Narcissus in de bossen verdwaalt en zijn metgezellen begint te roepen, ziet Echo haar kans. Als hij roept "Wie is hier?" zegt Echo "Hier!" Narcissus wil niets met Echo te maken hebben. Hij wil dat zij met haar handen van hem afblijft en zegt dat hij nog liever sterft dan dat zij, of iemand anders, macht over hem zal hebben. Echo kwijnt weg uit berouw en verdriet. Ze verdwijnt letterlijk van de aardbodem tot zelfs haar botten stenen worden en alleen haar stem, de echo, nog ronddooit, op zoek naar een woord om aan vast te klampen.

Uiteindelijk smeekt een van de vele afgewezen nimfen dat de jongeling zelf ervaart wat het is afgewezen te worden en een onbereikbare liefde te koesteren. Nemesis voldoet aan deze smeekbede en zo komen de woorden van Teiresias uit. Zodra Narcissus uitrust bij een beek, voorover buigt om te drinken, en vervolgens zijn spiegelbeeld in het water ziet, is hij hopeloos verliefd op het gezicht en de gestalte in het water. Wanhopig probeert hij nader te komen, maar zodra hij het gezicht wil aanraken, raakt hij enkel water.

Hij ontdekt al snel dat hij het is die in het water is afgebeeld. Uiteindelijk sterft hij en verhalen gaan dat hij zelfs op weg naar het dodenrijk zijn blik kan niet afhouden van zijn beeltenis in de rivier de Styx. Op de plaats bij het water waar hij sterft groeit een bloem, de narcis.¹

3.1.2 De Narcissusmythe en de psychologie

Narcissus is een geliefd thema in de kunst en de literatuur, maar de term "narcistisch" is vooral bekend in de psychiatrie. Een *persoon* is narcistisch, vaak ook zijn *kunstenaars* narcistisch. Literatuur is geen psychologie. Literatuur is van taal gemaakt. Maar literatuur is ook een sublimering van de diepst gewortelde menselijke drijfveren: een kijkje in de keuken van andere disciplines kan verrijkend zijn.

Dat laat Nathan Schwartz-Salant bijvoorbeeld zien in zijn *Narcissism and Character Transformation. The Psychology of Narcissistic Character Disorders*. De schrijver neemt de literatuur en de mythen als aanknopingspunt bij het duiden van zijn patiënten.

Verschillende kernproblemen die voortkomen uit de psychologie, kunnen toegepast worden op een literaire tekst. Zij kunnen niet-literaire processen in een tekst illustreren:

The Narcissus myth is especially significant for our present historical time, as it has been in other transitional epochs, for the archetypal world is no longer held in tension by collectively valid religious forms, and thus has begun to constellate strongly in the human soul, acting like a magnet drawing consciousness back toward the archetypal realm. Then egos may seem to be narcissistic, but actually are being drawn back into a realm of "not-yet existence." They may become stuck, yielding the pattern known as the narcissistic character disorder, or they may become reborn to inner and outer object relations, relationships to other people as separate and distinct, and to the Self as the transpersonal other. A new Self structure may arise which is hermaphroditic in the positive sense: not a fusion of male and female elements with which the ego merges (with a consequent gender confusion), but a union of opposites that allows for an equality between doing and being, and a conscious eros union with others and with the unconscious.²

Without understanding the link of Narcissus to the archetypal world, one cannot gain any sense of the purpose or meaning of the so-called narcissistic character disorders; one is then obliged to consign them to the barren heap of pathology.³

Schwartz-Salant is een groot voorstander van de literatuur omdat de archetypische verhoudingen en processen binnen de mythe een aanvulling zijn op een geslaagd begrip van psychiatrische patiënten. Ook in de *psychologie* staan Narcissus en narcisme gelijk aan ongehoorde zelfliefde en zelfverheerlijking. Het gevolg van die zelfliefde is de verwaarlozing van anderen, er is geen aandacht voor wat er buiten het Ik afspeelt. Een aanvulling uit de psychologie is dat die zelfliefde eigenlijk een gevolg is van haat en nijd, en uiteindelijk zelfhaat. Terwijl de gangbare gedachte het superioriteitsgevoel benadrukt, stellen veel studies in de psychologie dat die meerderwaardigheidsgevoelens een masker vormen voor onzekerheid en nietigheid.

That is the phenomenology of the narcissistic character disorder: the self-hate, hunger, secret stealing and lack of bestowing warmth Jung describes is exactly the workings of the deep-seated envy which rules the narcissistic character's inner life. But Jung also notes something of essential clinical importance [...]: This state of envy is a result of rejecting the Self. A psychology that recognizes the archetypal power of the Self can also consider the existence and devastating effects of envy, without seeing it simply as a too-negative concept that is consequently of little use. Envy dominates the world of the narcissistic character, but the Self offers a greater order and reality that is a way out.⁴

Envy, the felt conviction that "anything I need will be withheld from me, so I will spoil or otherwise destroy the withholding object," is one of the most difficult emotions to experience and integrate. Envy, the "evil eye" of folklore, is a central feature of the narcissistic character. It can take a grossly destructive form, but equally a subtle, spoiling one of precisely withholding what a person needs, for instance encouragement, warmth, bodily comfort, etc. In this manner, the narcissistic character often treats people in the way he experiences being treated himself.⁵

In de passage van Echo en Narcissus ontdekt de psycholoog nog een ander fenomeen dat van pas komt bij de interpretatie van een gedicht of een literair verhaal.

Like Narcissus, narcissistic characters are terrified of being controlled, for they have so little sense of personal power. Hence the sadism and extreme cruelty that dominates their behavior when in any way pressed, just as "Hands Off! Embrace me not! May I die before I give you power o'er me!" is Narcissus' reply to Echo's advances.⁶

Macht, en angst voor macht komen voort uit een sterk gevoel van hulpeloosheid. Elke keer wordt bevestiging gezocht van eigen kunnen. Complimenten zijn uiterst belangrijk voor het zelfbeeld van Narcissus. Hij kent zichzelf immers niet. Alleen door commentaar van anderen, *positief* commentaar, weet Narcissus zijn plaats in de wereld. Negatieve opmerkingen negeert hij, uit zelfbehoud. Daarmee laat hij zien dat hij anderen niet nodig heeft. Zonder het spiegelende effect van andermans bewondering is hij echter niets.

De moeder speelt een cruciale rol. Zij is de belangrijkste, want eerste figuur, die het kind van dichtbij meemaakt. Het kind heeft behoefte aan idealisering, maar dat kan alleen indien de moeder een gezonde band heeft met het kind. Schwartz-Salant hierover:

In childhood, the spiritual aspect of the Self is usually first projected onto the mother, so that she embodies the archetype of wisdom [...], and later onto the father, who then carries the image of the archetypal father. [...] It is essential that the child, who partially lives in a state of merger or oneness with the outside world, be allowed to merge in a bodily and psychic manner with these idealized objects. For only through an initial eros union (as infant-parent bonding) can the projections later be assimilated as functions of the child's own psyche.

But if the spirit archetype is not positively constellated in the parents, it is difficult or impossible for them to properly accept the child's projection. The mother and father must accept being treated by the child as if they were invulnerable, without their own feelings and needs, knowing that this is not the child's "selfishness" operating, but rather the "godlike" projection of the spirit; otherwise they will find the projections oppressive, leading to demands that the child "grow up." In turn, the child often does grow up, but prematurely, and at the price of acquiring a narcissistic defense that prevents the archetypal projection from attaching to anyone, thus inhibiting a positive psychological development.⁷

Zo ontstaat het afweermechanisme van Narcissus. De moeder van Narcissus, Liriope, is volgens deze benadering oorzaak van de geestelijke toestand van haar kind. Ze is onzeker over haar zoon en vraagt dáárom raad aan Teiresias. Ze is bang hem te verliezen; hij moet haar aanzien geven. Het kind moet voldoen aan de eisen van de moeder en zal blijven hunkeren naar erkenning, erkenning die hij niet van zijn moeder ontvangt.

But to know himself would mean a knowledge of self in distinction to others, and that means separation from the mother. Do we thus not see, in Liriope's concern for her son, the fear that he would separate from her?⁸

Narcissus krijgt extra contouren door buiten-literaire toevoegingen, die van toepassing zijn op de literaire Narcissus, ontsproten aan de archetypische verbeelding en taligheid van de schrijver of dichter. Geen ander mythologisch karakter heeft in de psychologie zo'n groot verwijzingsveld. Het profiel van een narcistisch karakter wordt door Schwartz-Salant kernachtig weergegeven over een paar bladzijden.⁹ Enkele belangrijke punten:

- Men kan een narcistisch karakter moeilijk doordringen. Er is een sterk afweermechanisme waardoor nader contact niet mogelijk is: alles wat verteld wordt, wordt direct betrokken op het Ik.
- Interpretatie wordt niet geduld. Er is geen contact met de buitenwereld, en de buitenwereld krijgt geen contact met het onbewuste, dat grondig wordt afgeschermd, en dikwijls ook voor het narcistische karakter zélf onbereikbaar blijft.

- Kritiek wordt niet aanvaard. Alle kritiek wordt als een bedreiging gezien, ook omdat het karakter nauwelijks eigenwaarde heeft.
- Iemand met een narcistische afwijking heeft dikwijls moeite om met anderen mee te voelen, om begrip op te brengen voor de situatie van anderen. "Often one gets the feeling that it is not just a question of a low empathetic capacity, but rather that empathy is withheld for cruel, sadistic purposes." (p. 39)
- Men is er trots op niets of niemand nodig te hebben.
- Er is een gebrek aan historisch begrip en geen notie van tijdsverloop. Elke situatie wordt immers direct gerelateerd aan het Ik. "[H]istorical process is only assimilated to the extent that it aggrandizes the ego. Another class of events remembered with great tenacity are those which wounded the ego's self-esteem." (p. 39) Ook voelt een persoon zich jonger of ouder dan hij werkelijk is.

Dit is de Narcissus zoals ervaren in de behandelkamer. Dit zijn geen punten die voortkomen uit de kunst, maar, met de nodige omzichtigheid, processen, wendingen en situaties binnen literaire werken wel duidelijker kunnen maken. Literatuur is niet gelijk aan psychologie, zoals literatuur ook niet gelijk is aan filosofie. De overeenkomst tussen deze entiteiten is de beheptheid met archetypen.

3.1.3 Narcissus in literaire context

Literaire motieven verborgen in de mythe zijn talige verbeeldingen van het onbewuste. In tegenstelling tot de psychologische aspecten van de Narcissusmythe, hebben zij niet als doel de werkelijkheid te *verklaren*.

De spiegel is waarschijnlijk een van de belangrijkste motieven in deze mythe, al is de spiegel ook in een bredere context een belangrijk gegeven in de kunst. Zo zagen we al in *Giovanni's room*, in het hoofdstuk over Ganymedes, dat de spiegel telkens werd gebruikt op momenten van introspectie en een identiteitscrisis. David had ten slotte alleen nog bestaansrecht in de spiegel. De spiegel leidde telkens een omslag in, een inzicht, een gemoedsverandering. Zonder het spiegelbeeld werd hij een passant, zonder geweten, zonder liefde en zelfliefde. Hier was de spiegel een symbool voor leegheid en de worsteling met identiteit. De spiegel paste in de zoektocht naar liefde en seksuele geaardheid.

De spiegel kan in de literatuur ook geassocieerd worden met de dood. De spiegel is een begrenzing die niet werkelijk wordt tot de dood intreedt: een symbool voor de oneindigheid. De spiegel is een grens die niemand kan doorbreken, enkel in de dood. Die grens wordt afgestast door Narcissus zodra hij zichzelf in het water ziet. Het is niet alleen een moment van confrontatie met het Ik, ervaren als de Ander, maar ook een ervaring met de onbereikbare maar zichtbare grens. Narcissus staart zo niet alleen recht in het gezicht van zijn objectieve Zelf, maar ook recht in de levenloze ogen van de Dood.

Het is frappant om te zien hoe naïef Narcissus aanvankelijk is. In het begin is Narcissus in de veronderstelling dat hij iemand anders ziet. Hij is op slag verliefd, maar niet met het idee dat hij *zichzelf* ziet. In die tijd zoekt hij, eigenlijk voor het eerst, wezenlijk contact. Hij is duidelijk nog niet in staat zijn onbewuste op te roepen, omdat hij het wezenlijke vermijdt en zich richt op het oppervlak, het uiterlijk. In deze rol kan Narcissus dan ook worden geduid als een symbool voor homoseksualiteit, aangezien hij het Ik ervaart als de Ander.

Dit verandert op het moment dat hij ontdekt dat hij zijn eigen beeltenis herkent. De gevoelens veranderen op slag; hij staat nu eerder in relatie tot Onan dan tot Ganymedes. De hevige betovering, de verliefdheid en de opwindning maken plaats voor een tragisch besef: dat wat zichtbaar is, wordt onbereikbaar, het is immers al deel van het objectieve Ik.

Narcissus ontdekt de diepere dimensies, maar in plaats van begrip voor zijn medemens, ontwikkelt hij een obsessie die vele malen groter is dan zijn verwaandheid en arrogantie. Hij ontwikkelt zich tot een solipsist en is niet meer in staat tot contact met de buitenwereld.

Narcissus komt niet meer los van zijn obsessie. Dat maakt zijn lot tragisch. Illusterend is het slot van de mythe waaraan soms wordt herinnerd: zelfs op weg naar de dood komt Narcissus niet meer los van zijn obsessie.¹⁰

Zo benadrukt Narcissus, na de breuk in het fragment van het spiegelende water, het lot van zelfverheerlijking, en in het algemeen: obsessief gedrag. Narcissus staat symbool voor eenzaamheid, de zoektocht naar de onbereikbare liefde, de zoektocht naar het Ik en non-conformisme; vandaar dat kunstenaars dikwijls geassocieerd worden met Narcissus. Ook kunstenaars zijn in hun werk bezig met het Ik, zelfs door middel van maatschappijkritiek. Kunst is een worsteling met het onbewuste en met archetypen. Kunst is een plaatsbepaling van de kunstenaar temidden van een onbegrijpende wereld.

De kernwoorden in de mythe zijn “confrontatie” en “spiegeling”. Echo vertegenwoordigt de afgewezen liefde, het slachtoffer van arrogantie en verwaandheid. Op een dieper niveau is Echo een metafoor voor de talige spiegeling, en alweer, de afwijzing van de open poort naar het onbewuste. De woorden van Echo vormen een schaduw die Narcissus achtervolgt. Hij komt er niet van los, maar wil er tegelijkertijd ook niets mee te maken hebben. Narcissus is betoverd door wat hij in het water ziet, maar niet geroerd door zijn eigen woorden. Taal en woorden hebben geen gunstige uitwerking op Narcissus. Ze hebben niets met het uiterlijk, de (apollinische) blik van doen, een belangrijk *negatief* motief. Narcissus herkent de woorden van Echo niet als die van hemzelf. Uit zijn reactie blijkt dat woorden en conversatie hem beangstigen.

Niet alleen de woorden schrikken Narcissus af. Hij rent weg voor Echo zélf terwijl hij voor het gezicht in het water niet vlucht. Toch herkent hij zichzelf niet onmiddellijk. Hij heeft, met andere woorden, geen pertinente afkeer van de Ander: wel heeft hij een ongekennde kritische blik, een blik die alleen het allermooiste duldt. En het allermooiste, ontdekt hij pas later, is hijzelf, waardoor in zijn diepste wezen een spiegel wordt opgetrokken.

Taal is de inleiding tot de buitenwereld, maar alleen *de blik* kan de Ander “keuren”. Met taal, de weg naar contact, kan hij niets. Ook de dichter en de schrijver werken niet alléén met taal. Ze werken ook met iets dat ze in taal willen oproepen. De schrijver ervaart slechts de echo van het onbewuste en is dus altijd op zoek. De relatie van de kunstenaar met de taal is problematisch, omdat de kunstenaar beseft dat taal uiteindelijk altijd ontoereikend zal zijn.

Zoals in vele mythes, wordt de dood gevolgd door het “leven” na de dood. Ganymedes wordt een eeuwige ster aan het firmament, Narcissus kwijnt weg maar wordt een bloem. De bloem is niet alleen een symbool voor schoonheid en leven, maar ook voor kwetsbaarheid. De natuur verzoent de toekomst met het verleden in het symbool van de narcis.¹¹

Narcissus is door de eeuwen heen uitgemolken als literair symbool. Waar in het begin zijn zelfliefde als enkel negatief gezien werd, daar veranderde dat gedeeltelijk in de latere eeuwen, toen de westerse mens op zoek ging naar individualiteit. Narcissus’ zoektocht werd toen ook in een ander licht gezien. In de psychiatrie dient het narcistische karakter, als een van de meest voorkomende geestelijke “aandoeningen”, intensief behandeld te worden. In de literatuur is het narcistische karakter het onbewuste, en dikwijls het onbewuste van de kunstenaar.

3.2 Moderne versies van Narcissus in enkele gedichten

3.2.1 Het spel met maskers: “Narcissus” van Ernst van Heerden

Er zijn door de eeuwen heen telkens weer dichters die het lot van Narcissus bezongen hebben. Ze namen de figuur rechtstreeks uit de mythologie over en gaven er een eigen draai aan. Zo heeft Narcissus in de loop van de eeuwen talloze interpretaties opgeleverd, afhankelijk van de sociale context.¹²

In het Afrikaans is Narcissus voornamelijk terug te vinden in gesublimeerde vorm. In veel gevallen zal men hem alleen terug kunnen zien in *kenmerken* van literaire karakters. Maar dichter Ernst van Heerden (1916 - 1997), die een voorliefde koesterde voor de Klassieken en de Bijbel, laat deze mythologische jongeling wel figureren.

Narcissus

Die speelse bome fluister skalks
en trek 'n vangriem om die woudpoel,
terwyl die son sy sarabande dans;

ek sien die waterheimenis
oopvou en bind,
en hy - met visse in sy hare -
wriemel uit die dieptes op;

een muggie kerf die spieël
tot honderd ring-gesigte oop,
waar hy, verstom
om soveel maskers van die self,
weet dat ons saam die bitter las
van liefde dra;

in my oë brand hy koud soos ryp,
maar op 'n stil varingpaadjie
wring ek my los lyf los
en skei hom
soos 'n slangewel van my af.¹³

Het is heel erg stil in dit gedicht. Het gedicht is een vacuüm. De spiegeling van de ik en de hij, maakt dat de twee niet goed te scheiden zijn. De natuur wordt enkel aangeduid met beelden die stilte en verstilling oproepen: vissen in het water, een mugje, de zon. Geen geluid, geen beweging. De bomen fluisteren alsof ze een geheim aanschouwen en geamuseerd zijn door wat zij zien (“skalks”).¹⁴ De eerste regel maakt Narcissus tot een schertsfiguur, een malle jongen die totaal geobsedeerd is door zichzelf en zijn eigen schoonheid. De bomen trekken een “vangriem” om de poel. De zon contrasteert met het verstilde toneel: de zon is hier de absolute tegenpool van de verstilde Narcissus. De zon danst een wilde, dionysische “sarabande”, een geile en uitbundige dans. De natuur is dus een objectief toeschouwer, en wordt niet vereenzelvigd met Narcissus.

In een primordiale context wordt duidelijk dat Narcissus uit de chaos oprijst en de oppervlakte zoekt. Hij wriemelt zich uit de diepte omhoog. Het water bindt de blik, houdt de blik voorgoed gekluisterd. Het spiegelbeeld toont de “ziel”, het onbewuste: het heeft vissen in de

haren en blijft onbereikbaar. De vissen zijn niet alleen een beeld voor de reflectie in het water, maar ook een verwijzing naar de primordiale betekenis van het onbewuste.

Een mug maakt de kijker bewust van de scheiding. De natuur veegt het spiegelbeeld uit. De jongen met de vissen in de haren blijft verstomd kijken naar al die maskers. Via het spiegelbeeld komen we te weten dat degene die zich laat spiegelen, vele identiteiten heeft, en geen enkel beeld is authentiek. Narcissus is slechts wat hij ziet.

De liefde tussen de twee, de ik en het onbewuste, is een bittere liefde. Er loopt een dunne en zichtbare, maar ook ondoorbreekbare grens tussen deze twee entiteiten. Samen dragen ze de last. Waar de spiegeling verstomd is, daar is vanzelfsprekend ook de gespiegelde verstomd. Het is een wederzijds niet-weten. Zolang Narcissus blijft kijken, bestaat het onbewuste en brandt het “koud als rijp” de blik: de confrontatie met het onbereikbare is ondraaglijk.

Het slot biedt troost: Narcissus weet zich te ontworstelen aan de strenge en bindende liefde en verdwijnt zonder zijn afspiegeling. Het kan betekenen dat de ik zich bevrijdt van zijn narcisme. Het kan ook impliceren dat de ik de kans om een confrontatie aan te gaan met het onbewuste uit de weg gaat, en zo verstoken blijft van enige zelfkennis.

Dit einde geeft deze Narcissus een zekere ambiguïteit: zelfliefde wordt hier zelfkennis en het oppervlak wordt het onbewuste. Alles spiegelt door elkaar, als rimpelingen in het water die het zicht ontnemen. De Ander wordt afgescheiden zoals een “slangevel”, een dood omhulsel blijft achter. Het Ik weet zich bevrijd van de parasiterende “schaduw”. De liefde is “bitter”. De maskers zijn verstommend en ontregelend, maar een echte confrontatie wordt niet aangegaan.

Het lot is deze Narcissus beter gezind dan het lot van de wegwijnende Narcissus uit de mythe. Hier gaat de jongeling een nieuwe toekomst tegemoet, en laat hij zijn verleden achter als een dode huid. Hij heeft een soepel, beweeglijk lijf (“los lyf”), dat verlangt naar contact. Hij gooit zijn verleden weg. Het einde is zowel een bevrijding als een gemiste kans, hiermee de schizofrenie van de Narcissusfiguur weergevend. Het gedicht worstelt met identiteiten om ten slotte gelouterd uit de strijd te komen, althans, op het eerste gezicht.

3.2.2 De claustrofobische angst: “Narcissus” van Gerrit Achterberg

De gespletenheid die bij Van Heerden zo mooi verbeeld wordt, is ook te zien bij Gerrit Achterberg.

Narcissus

Ik heb mijn lichaam dubbel lief.
 Het was uwe vertrouwde
 in dingen, die geen naam behouden,
 zó toegedekt en diep;
 en die zich nu aan mijn besef
 voordoen als ingebouwde
 strelingen, niet meer opgehouden.
 Ik heb mijn lichaam dubbel lief.¹⁵

De schizofrenie, veroorzaakt door de genadeloze scheidslijn van de spiegel die het Ik confronteert met het onbewuste en de Ander, wordt verwoord in de eerste regel: “Ik heb mijn lichaam dubbel lief.” Dubbel, want de ik is gespleten, het tragische lot van Narcissus die niet alleen niet meer bij zijn geliefde Ander uit kan komen, maar ook door de weerkaatsing, de intense identificatie met zichzelf en het isolement, niet meer weet wie spiegel is en wie gespiegelde. Hij is beiden, en hij is beiden niet.

Dit gedicht handelt vooral over de claustrofobie en het solipsisme van Narcissus. Er is van een buitenwereld geen sprake, en ook de schoonheid en de verliefde betovering is zoek. Deze Narcissus ondergaat de bewustwording van het onbewuste angstig. Het is de angst om de chaos in te duiken, de spiegellende en daardoor verwarrende andere realiteit. Alles was toegedekt en naamloos. Alle handelingen, gedachten en gevoelens gingen onbewust en ongemerkt voorbij.

Maar Narcissus heeft zichzelf herkend, of in elk geval zijn afspiegeling. En voor het eerst wordt hij geconfronteerd met zijn objectieve Ik. Direct is hij verloren. De dubbele liefde wordt de ondraaglijke lichtheid van het bestaan. De strelingen houden niet meer op. Strelen is positief, maar hier wordt het verbonden aan de automatische en overbewuste handeling van iemand die niet meer weet hoe hij uit een vicieuze cirkel moet komen.

De liefde is claustrofobisch, en de zelfliefde verstikkend. Het gedicht sluit dan ook af met de beginregel. Niet alleen om de liefde te bevestigen, maar om een muur op te trekken rond de onbereikbare Narcissus, ter illustratie van de claustrofobische en verstikkende liefde voor het Ik. Deze dichter wordt niet alleen gewurgd door de liefde, maar ook door de dood in die liefde. Niets is nog relatief, er is geen verlichting, geen kwinkslag. Humor speelt een te verwaarloze rol. Alles is nu zichtbaar door het spiegelbeeld. Na deze ontdekking lijkt alles voor altijd van elke spontaniteit ontdaan. Deze liefde is dor en betekenisloos. En onvermijdelijk.

3.2.3 De verstokte, eenzelvige geest: "Echo en Narcissus" van D. J. Opperman

In "Echo en Narcissus" van D.J. Opperman, wordt de contactstoornis van Narcissus verder ontwikkeld. Echo en Narcissus zijn in dit gedicht symbolen van het burgerlijk huwelijk geworden. Hun liefde is van elke intensiteit en hunkering ontdaan door toedoen van de zelfbeheptheid van Narcissus. Deze Narcissus is, duidelijker dan bij Achterberg en Van Heerden, een kunstenaar, in elk geval iemand die graag kunstenaar zou willen zijn of zich bezighoudt met kunst (een leraar, een professor?) en zijn verbeelding aanspreekt ten koste van het contact met de buitenwereld, in dit geval de geliefde. Het gedicht is uit het debuut van Opperman, *Heilige Beeste*.

Echo en Narcissus

Vol tere liefde het haar hart gebrand
 waar sy stil langs hom werk en deur die vrees
 en vroue-skroomte heen 'n warm hand
 aanskuif dat hy van haar bewus kan wees;
 maar hy, teen die vertedering bestand,
 het rustig in sy boek nog voortgelees,
 langs heuwels, bosse en 'n strand
 gedwaal, geslote in sy eie gees.

Dit was hul bitter lot dat sy van hom
 afhanklik was soos weerklank in 'n kloof
 is van 'n stem; dat hy deur late nagte
 by lamp en boek bly sit en met sy hoof
 gebuig oor eie beeld, net soos 'n blom
 wegkwyn langs helder waters van gedagte.¹⁶

Alhoewel de gedachtegang en de houding van Narcissus gemotiveerd worden, lijkt de sympathie van dit verminkte liefdesgedicht te liggen bij Echo. Waar Van Heerden en Achterberg graven in de mythe zelf, lijkt hier het verhaal eerder te zijn ontstaan, en daarna pas de titel.

De vrouw belichaamt de onzelfzuchtige liefde. Ze is afhankelijk van de ander om die liefde te kunnen tonen. Net als Echo is de vrouw in dit gedicht niet sterk genoeg om spontaan haar liefde over te dragen. Waarschijnlijk weet ze dat die poging gedoemd is te mislukken - zoals gezegd, dit is een huwelijksgedicht, het huwelijk in een *mid-lifecrisis*.

Narcissus lijkt de maker van het gedicht. Er is een zekere vanzelfsprekendheid in de actie van de man en de vrees van de vrouw. Dat de vrouw een muur voelt wordt signaleerd, maar niet gemotiveerd. De gebaren blijven steken in kleine wenken: de hand die de vrouw uitsteekt, het feit dat ze naast hem blijft zitten. De "vrees" en "vroue-skroomte" duiden op een diepe angst voor de geliefde en voor de man in het algemeen. En hij is tegen haar vertedering "bestand", hij heeft haar niet nodig.

In al zijn gespannen afstandelijkheid doet dit gedicht denken aan "Impasse", van Martinus Nijhoff.¹⁷ In het gedicht van Nijhoff is de *man* echter hulpeloos en niet de vrouw, en wordt de kunst betrokken bij het gesprek en de onderhandeling. In het gedicht van Opperman is de kunst echter nog een manifestatie van de "Ivoren Toren"; onbereikbaar voor de gewone ziel die niet in staat is tot introspectie. De man is trots dat hij de liefde kan trotseren en niets of niemand nodig heeft, behalve het verhevene, het hemelse. In zijn verbeelding heeft hij een vrijheid die sterk contrasteert met de burgerlijkheid van de huiskamer.

Zo schetst Opperman een beeld van een ouderwets en aardsconservatieve man-vrouw verhouding, waar in de Narcissusmythe gebruikt wordt om de afhankelijkheid van de vrouw ten opzichte van de man, en de waarde van de kunst en het onbewuste te illustreren. Zolang de man stil is, kan de vrouw geen liefde tonen. Dit is het bittere lot: niet alleen van haar maar ook van hem. In die zin staat dit gedicht gunstig tegenover de vrouw. Zowel de vrouw als de man worden weergegeven als eenzaam en treurig. De man ervaart de liefde niet en dat is tragisch. De man kiest voor zichzelf, voor zijn afgesloten geest en voor een diepe maar tegelijkertijd waardeloze "werkelijkheid". Hem ontgaat de menselijke warmte.

Narcissus kwijnt weg in een poel van chaos, verbeelding en primordiale werkelijkheden. Het gedicht geeft de paradox tussen schijn en werkelijkheid haarscherp weer: waar de man denkt dat hij vrij is in zijn geest, daar is hij in werkelijkheid futloos en benepen. De huiskamer is een gevangenis, een conservatieve en burgerlijke plek die gedoemd is een gevangenis te blijven.

3.2.4 De heiligverklaring: "The Death of Saint Narcissus" van T. S. Eliot

In het latere werk van T.S. Eliot (1888 - 1965) is het christelijke geloof het voornaamste thema, maar in vroeg werk flirt hij dikwijls met elementen uit de klassieke mythologie. Ook hij is gefascineerd door de gedaantewisselingen en identiteitsloosheid van Narcissus, de van de buitenwereld afgesloten kunstenaarsziel. In een gedicht als "The Death of Saint Narcissus" is dit goed te zien.¹⁸ Het gedicht is een geloofsbelijdenis van de verheven maar geïsoleerde kunstenaar. Dit is geen gewone Narcissus, maar een heilige. Die heiligheid impliceert onaantastbaarheid en afstand.

Het is bekend dat Eliot beïnvloed is door "metafysische" dichters als John Donne en symbolisten als Charles Baudelaire. In "Death of Saint Narcissus" is die invloed nog wel merkbaar, door de tegendraadse vergelijkingen, de paradoxale beelden en de bijna bezwerende en uitgerekte metaforen. Hier is een jonge dichter aan het werk die zijn onbewuste aan het aftasten is, op zoek naar nieuwe metaforen en beelden, de mogelijkheden van zijn talent.

De eerste strofe is een bezwering. De dichter zoekt zijn gehoor op en wil "iets" laten zien:

Come under the shadow of this gray rock -
Come in under the shadow of this gray rock,

And I will show you something different from either
 Your shadow sprawling over the sand at daybreak, or
 Your shadow leaping behind the fire against the red rock:
 I will show you his bloody cloth and limbs
 And the gray shadow of his lips.

Dit is niet alleen de opstanding van de dichter, het is ook de introductie van een dood. Een primordiaal begin waar ons iets anders, iets nieuws zal worden getoond. Na zijn dood wordt Narcissus, in de kunst, in dit gedicht, opnieuw tot leven gewekt.

De schaduw de afspiegeling van het Ik, het symbool voor de ziel, die alleen indirect zichtbaar wordt. Onze schaduw, de "bekende" schaduw, is een onschuldige schaduw, veroorzaakt door het licht van de zon of het vuur. De schaduw van Narcissus is echter de schaduw van de dood, de schaduw van de ziel.

Narcissus is stil en onbereikbaar in zijn dood. De dood lijkt op een gewelddadige manier voltrokken te zijn: de kleren en zijn ledematen zijn bebloed, en het bloed is weggetrokken uit zijn lippen, die nu grijs zijn als een schaduw. Narcissus, die niet in staat is tot communicatie en enkel in zijn eigen wereld kan bestaan, kán niet meer spreken. De bossen zijn bij Eliot veranderd in het strand, en de poel is veranderd in de zee. De primordiale wereld is leeg en verlaten.

He walked once between the sea and the high cliffs
 When the wind made him aware of his limbs smoothly passing each other
 And of his arms crossed over his breast.
 When he walked over the meadows
 He was stifled and soothed by his own rhythm.
 By the river
 His eyes were aware of the pointed corners of his eyes
 And his hands aware of the pointed tips of his fingers.

In de tweede strofe wordt Narcissus door middel van de terugblik weer tot leven geroepen. De eenzaamheid en de zelfbewuste houding herinneren aan de originele mythe. Hier is niet het water een spiegel, maar maken de natuurelementen de jongeling bewust van zijn motoriek. De gratie van Narcissus is niet meer gelegen in uiterlijke schoonheid, maar in het ritme en de pracht van de vorm. Dit schoonheidsbegrip kan ook toegepast worden op de vrijere vorm van de nieuwe poëzie uit die tijd, zoals geschreven door Ezra Pound en Eliot. De schoonheid moet onderhuids worden gezocht.

De zelfbeheptheid blijft. Het ritme betovert Narcissus en stelt hem gerust, alsof het verdriet van Narcissus in zijn eenzame gratie ligt. De wereld is leeg en de wateren zijn het toneel van zijn bewustwording, de wateren die vanouds de chaos en het ongerijmde symboliseren. Maar ook is het water een metafoor voor het gevaar en bij de rivier wordt hij de kleinste onderdelen van zijn lichaam gewaar.

Struck down by such knowledge
 He could not live men's ways, but became a dancer before God
 If he walked in city streets
 He seemed to tread on faces, convulsive thighs and knees.
 So he came out under the rock.

Narcissus heeft oorspronkelijk niets van doen met de christelijke God, en toch wordt hij hier de christelijke figuur waar de titel ("Saint") aan refereert. Ook is de overgang van de leegte van de

wateren naar de overvolle stad een schok. Door eerst de leegte te beschrijven en het primordiale landschap, lijkt de volle stad eerder een bedreiging, dan een plek waar de mens zijn medemens zou kunnen vinden. Dit verklaart de afzondering van deze Narcissus: hij voelt zich in de stad niet thuis en zoekt het geluk in het hogere, in het sublieme. Zijn innerlijke wereld is betoverend, in tegenstelling tot de aardse en oppervlakkige stad. Zijn innerlijke ritme is de kern die hij zoekt.

Als de "rock" hier niet letterlijk genomen wordt, dan zou de steen, de rots, het "juk" of de "last" kunnen betekenen van het aardse en oppervlakkige bestaan, het juk waarvan Narcissus zich bevrijd heeft, en waartoe ook de lezer wordt uitgenodigd zich van te bevrijden. Alles wijst erop dat Narcissus, in deze vroege versie van Eliot, de kunstenaarsziel is die zoekt naar het sublieme, het eeuwige en oneindige van de verbeelding. Hij kan niet leven zoals gewone mensen, nu hij zijn "diepte" heeft ontdekt. Hij wordt een danser voor God, een dienaar van het Sublieme, het goddelijke, hij wordt onzichtbaar. Het ritme dat hij hoort en voelt is ongrijpbaar voor anderen, en ook God kan gezien worden als een gedachte, een Idee. Het is de dans van het spiegelbeeld, de ziel.

First he was sure that he had been a tree,
Twisting its branches among each other
And tangling its roots among each other.

Then he knew that he had been a fish
With slippery white belly held tight in his own fingers,
Writhing in his own clutch, his ancient beauty
Caught fast in the pink tips of his new beauty.

Then he had been a young girl
Caught in the woods by a drunken old man
Knowing at the end the taste of his own whiteness
The horror of his own smoothness,
And he felt drunken and old.

So he became a dancer to God.
Because his flesh was in love with the burning arrows
He danced on the hot sand
Until the arrows came.
As he embraced them his white skin surrendered itself to the redness of
blood, and satisfied him.
Now he is green, dry and stained
With the shadow in his mouth.

Zoals in het gedicht van Ernst van Heerden speelt ook bij Eliot het thema van identiteit, verwoord door de "maskers", een grote rol. Narcissus is als een acteur die vanbinnen leeg is, zodat hij rollen moet aannemen om iemand te zijn. Het is deel van de verbeeldingsvlucht. Zo is hij een boom, waardoor hij zichzelf uit pure liefde kan omhelzen: de vele takken zijn een vermenigvuldiging van zijn verlangende armen. Ook de vis is een erotisch en primordiaal beeld. Hij houdt zijn buik vast, bevoelt zijn vissenhuid en wordt iets van het eeuwige gewaar, de schoonheid van de schepping.

De dichter verkent ook het andere geslacht. Het thema van Narcissus neigt naar een balans tussen het vrouwelijke en het mannelijke, de figuur van Hermafroditus. Het tweeslachtige is

onderdeel van Narcissus door zijn zelfonderzoek. Maar Narcissus heeft een gespleten identiteit of een non-identiteit; Hermafroditus bereikt een balans tussen anima en animus.

Narcissus kent de smaak van zijn eigen vlees en is verschrikt door de zachtheid. Zijn kennismaking doet zowel denken aan fellatio als aan verkrachting. Hij voelt zich oud en dronken na afloop; hij stoot de ander af als hij enige lijfelijke ervaart. De enige oplossing is de toewijding aan het Ik, het innerlijke ritme en de verering van het sublieme en onbereikbare.

Narcissus wordt ten slotte een martelaar. De kunstenaar is een Christusfiguur die zich in zijn eenzaamheid en afzondering opoffert voor de aardse ziel. Het Sublieme zal hij niet bereiken. Hij sterft voor de kunst. Het bloed doet hem beseffen dat hij leeft. Zijn bloed is zijn innerlijke ritme.

Als hij leegbloedt, verandert Narcissus niet in een bloem, maar in een steen. Niet de kwetsbaarheid, maar de eeuwige volmaaktheid is van belang voor Eliot en zijn kunstbegrip. Narcissus is onderdeel van het landschap en onderdeel van de archetypische geesteswereld. De dichter probeert op bezwerende wijze zijn God aan te roepen. Hij smeekt om onsterfelijkheid. De kunst is heilig en de kunstenaar een heilige.

3.2.5 Narcissus bij Lorca en Rilke

3.2.5.1 Het verlangen van de dichter: Lorca

Het werk Federico Garcia Lorca en Rainer Maria Rilke staat in het teken van een bijna religieuze toewijding aan de kunst en een hoge eerbied voor de figuur van de maker zelf. In diverse gedichten thematiseren zij dan ook "de dichter als Narcissus".

Lorca laat in twee korte gedichten zien dat hij zich vereenzelvigd met het narcistische aspect van de kunst.

Narcissus

Boy!
You'll fall into the river!

Deep down there's a rose
with another river inside.

Look at that bird! Just look
at that yellow bird!

My eyes have dropped
into the water.

Good Lord!
He's slipping! Boy!

... and I'm inside the rose myself.

When he vanished into the water,
I understood. But I shan't explain.¹⁹

In de eerste regel is de ik slechts toeschouwer. Misschien is dit Echo die Narcissus aanschouwt, de stille liefde die slechts kan nabootsen maar niet nader *komen*. De rivier refereert aan het onbewuste, het voortstuwende, en aan de reflectie van Narcissus. De bloem staat symbool voor kwetsbaarheid en schoonheid; de vogel voor het geluk, het hemelse. De identiteiten vervlechten. De rivier in dit gedicht zit in de bloem. De geur verandert de bloem in een rivier, waarin Narcissus alleen is met zichzelf.

De natuur krijgt een ongrijpbare diepte waarin de jongen zich kan verliezen. De vogel stuurt de kijkrichting naar boven, maar de jongen kan niet meer naar boven kijken: hij is gevangen in zijn innerlijk. De roos is niet alleen een symbool voor schoonheid, maar ook voor de dood. De dichter begrijpt het mysterie. Toch wil hij het niet uitleggen. Dit is de schizofrenie van Narcissus: terwijl hij verdrinkt in het beeld van de rivier waarschuwt hij zichzelf voor deze verdrinkingsdood.

Dit gedicht is een tragisch liefdesgedicht. Voor Echo is de jongen een onbereikbare liefde, zeker wanneer de jongen verdwijnt in de rivier. Met de dood van de jongen houdt elke mogelijkheid tot een gesprek op, en Echo kan alleen spreken bij de gratie van haar geliefde. De stilte is dus finaal.

Narcissus.
The smell of you.
And the river bottom.

I want to stay on your banks.
Flower of love.
Narcissus.

Moving across your white eyes
are waves and sleeping fish.
Birds and butterflies
are Japanning in mine.

You so fine and I large.
Flower of love.
Narcissus.

These frogs - how quick they are!
But they never stop ruffling
the mirror that holds in reflection
your madness and my madness.

Narcissus.
My pain.
And the pain itself.²⁰

Ook nu voert Lorca weer een ik, een jij, en een rivier ten tonele. De rivier is niet alleen een element uit het pastorale landschap, maar ook het symbool van het onbewuste, de weg die leidt naar de bron. Zowel de geur van de bloem als die van de rivierbodem zijn bedwelmend, magnifiek. De dichter is lyrisch over de geuren. De oevers behoren enkel Narcissus toe. Hij is de bloem van de liefde. Weer lijkt Narcissus het onbereikbare ideaal te zijn van een naamloze ik, en weer kunnen we Echo invullen als de dichter.

De Ander is ook het Ik. Heel subtiel, zoals bij het gedicht van Ernst van Heerden, worden hier het spiegelbeeld en het gespiegelde beschreven. Het spiegelbeeld van Narcissus is zowel een droombeeld als het pastorale beeld van rust, vrede en harmonie. Het spiegelbeeld lijkt te leven; het kan zien, en ziet dus niet alleen de jongen die gespiegeld wordt, maar ook de lucht die als een lijst om hem heen staat, de lucht met vogels en vlinders. Een beeld dat Narcissus' schizofrenie benadrukt.

Het spiegelbeeld is verliefd op Narcissus, en dus is Narcissus ook verliefd op zijn spiegelbeeld. Het spiegelbeeld is bijna levendiger dan de werkelijke Narcissus, zodat de gedaanteverwisseling ook de dood insluit: het subject wordt verheerlijkt door het object. Het object is ook kleiner dan het subject. En ook dit kan weer worden omgedraaid. De verheerlijking van Narcissus is zo groot dat het spiegelbeeld niet langer oppervlak is maar driedimensionaal, waardoor de verwarring intreedt.

Gaandeweg wordt Narcissus dus het *gevolg* van zijn spiegelbeeld, in plaats van omgekeerd, en dat terwijl het spiegelbeeld slechts bestaansrecht heeft zolang Narcissus zichzelf bekijkt in de rivier. De ziel van Narcissus is verdwenen en niet achterhaalbaar. Tussen deze twee identiteiten ligt een spiegel die lichtjes wordt beroerd door de kikkers die in het water bewegen. Het zicht op het werkelijke Ik of de Ander is zo onmogelijk. Alleen de waanzin wordt zichtbaar gemaakt in de objectieve spiegel. Alles lijkt tastbaar en nabij. De waanzin is het gevolg van de onoverbrugbare afstand, de allesverslindende zelfliefde en het gebrek aan werkelijk contact of een objectieve belevens van de werkelijkheid.

Echo is hier niet langer toeschouwer van Narcissus gebogen over het water, maar een onderdeel van diens psyche. In dit gedicht is hij symbool voor de pijn van de kunstenaar die enkel zijn creaties aanbidt en hen zelfs voor werkelijk houdt. Hij voelt de pijn van het onbereikbare ideaal, dat hij zelf is. Hij is een kunstenaar die niet meer weet wie hij is, schepping of schepper, spiegel of spiegelbeeld. Wat hij wel is, is de belichaming van de pijn die veroorzaakt wordt door een onoverbrugbare afstand, van zowel zijn "ziel" als de realiteit. Dit is een werkelijkheid die ook geldt voor de dichter Lorca zelf.

3.2.5.2 Het verlangen van de dichter: Rilke

Het kunstbegrip van Rainer Maria Rilke staat in het teken van de onthulling, het tonen van de ziel achter de waarneembare werkelijkheid, en het uiterlijk als een manifestatie van het innerlijk, maar ook heeft hij enkele gedichten geschreven die direct het thema van Narcissus behandelen.

Rilke is als kunstenaar ook een Narcissus, door zijn isolatie, zijn kunst als (schijn)werkelijkheid, en de ultieme toewijding aan die eigen werkelijkheid en aan de schepping. Maar, zoals in het vorige hoofdstuk vermeld, Rilke past als dichter eerder in het raamwerk van Apollo, de beheerste kunstenaar voor wie *vorm* een religie is. Het leven is maakbaar, en in een vorm te gieten.

Het is opvallend om te zien dat Rilke, die zoveel teksten heeft gewijd aan mythologische figuren en gebeurtenissen, in zijn belangrijkste jaren geen gedicht aan Narcissus heeft gewijd, maar wel twee aan Apollo. Misschien was Apollo een belangrijker en meer volwassen motief. Misschien kon hij door de figuur van Apollo de ziel en de schoonheid van de vorm krachtiger verbeelden.

Twee Narcissus gedichten staan in het nagelaten en verspreide werk (onder de titel *Vollendetes*, om aan te geven dat ook veel onaf materiaal is overgeleverd) en een kort Narcissus gedicht uit later werk. Dit laatste gedicht, hier in het Engels, is terug te leiden tot de bekende thema's van Rilke's.

Narcissus over the sping,
O, how silent he is!
And midnight-wandering
wood-loving Artemis.

Eloquent all the year:
love's lightest dream
breathed for the brutish ear
of Polypheme!

O for a mouth, a mouth -
someone to speak and sing...
just to hear something, without
being the thing....²¹

De eerste twee regels zijn inmiddels bekend. Rilke voegt twee figuren toe die in de mythe van Narcissus niet voorkomen. Artemis, de zuster van Apollo, wordt opgevoerd. Ze loopt door het nachtelijk bos. Is zij hier de godin van de jacht, en jaagt ze op Narcissus, wil ze hem bezitten? En ook Polypheme duikt op: wil Rilke hiermee stellen dat de schoonheid gedoemd is verspild te worden aan de barbarij van de mens? Misschien zijn Artemis en Polypheme tegenstellingen: de gemakzucht en de ijverige zoektocht.

“Het hele jaar door welsprekend.” De lichtste droom van de liefde is slechts bestemd voor het brute oor. Narcissus zwijgt en in de laatste strofe komt die zwijgzaamheid weer terug: een mond wordt gezocht, contact. De ik wil iets horen, zonder “het” te zijn.

De ik is duidelijk op zoek, op zoek naar contact, naar een lichaam, naar lippen. Misschien naar inspiratie. Het is heel stil in dit gedicht en dit duidt erop dat Echo hier aan het woord is, Echo die alleen bestaat bij de gratie van andere woorden. Zonder de woordkunst (de “welsprekendheid”) van anderen, is Echo niets. De kunst komt voort uit nabootsing, lijkt dit gedicht te willen zeggen. Iemand moet de stilte dus doorbreken, maar Narcissus is alleen maar behept met zijn spiegelbeeld.

De laatste regel is in feite een open einde. Het slot kán duiden op het wezen van de echo (“zonder de woorden terug te moeten kaatsen”) of op het woord zelf. In het laatste geval zou dit het verlangen zijn om uit de vorm te treden en van vlees en bloed te worden. Het is een van de latere gedichten. Dit gedicht verlangt naar schoonheid en liefde, zonder verlies van menselijkheid.

Tussen de nagelaten gedichten die Rilke schreef tussen 1906 en 1926, vinden we twee Narcissus gedichten die nauw op elkaar aansluiten, zo lijkt het. Het eerste gedicht is tamelijk kort.

Narziss

Narziss verging. Von seiner Schönheit hob
sich unaufhörlich seines Wesens Nähe,
verdichtet wie der Duft vom Heliotrop.
Ihm aber war gesetzt, daß er sich sähe.

Er liebte, was ihm ausging, wieder ein
und war nicht mehr im offenen Wind enthalten
und schloß entzückt den Umkreis der Gestalten

und hob sich auf und konnte nicht mehr sein.²²

Het gedicht is niet meer dan een illustratie bij de Narcissus mythe. Toch komen een aantal interessante aspecten naar voren. Zo benadrukt Rilke dat Narcissus een onbereikbaar figuur was, maar daarin ook volstrekt volmaakt: een perfecte vorm met een perfecte schoonheid. Zo'n schoonheid is gedoemd te imploderen. Het bestaat in zichzelf en het eindigt in zichzelf.

De dood staat centraal. De dood is immers de ultieme vorm. Narcissus vergaat, begint het gedicht, waarmee de suggestie wordt gewekt dat de dood het uiteindelijke doel van Narcissus was. De eeuwigheid die bij Eliot gesymboliseerd wordt door de rots, is hier de dood zélf. De schoonheid geeft zichzelf op. Uit zijn schoonheid doemt onophoudelijk zijn wezen op. Dit wezen is verdicht, tot vorm gemaakt.

Narcissus' onbewuste schoonheid is in zijn wezen veruiterlijkt. Narcissus was voorbestemd om zichzelf te zien. Rilke benadrukt de lotsbestemming die door de Narcissusmythe dwaalt en gestalte krijgt in de voorspelling van Teiresias; een godvrezende zienswijze. Opvallend is dat Rilke het water hier niet één keer noemt. De dood en het lot zijn hier de spiegels die Narcissus zijn eigen gedoemde schoonheid doen inzien.

De verwisseling van gedaantes komt hier andermaal aan bod, een geven en nemen van liefde tussen spiegeling en gespiegelde. Deze claustrofobische band tussen het bewuste en het onbewuste, blijkt door alle poëzievormen een van de grootste thema's in het Narcissus verhaal.

De dood en de intrede van de dood zijn voor Rilke mystiek en verheven. Het groeiende isolement is zo sterk dat Narcissus een Idee wordt. Zijn schoonheid is zo hemels en subliem dat hij niet meer te bevatten is. Hij is enkel spiegel, spiegelbeeld, en ziel. Het innerlijk is niet alleen door het uiterlijk aangetoond maar wint het uiteindelijk ook van het tastbare.

Hij heft zich op, hij laat zich in zijn spiegelbeeld vallen. Door de dood vallen het onbewuste en bewuste tegen elkaar weg en is leven onmogelijk: vorm en inhoud, uiterlijk en innerlijk, bewuste en onbewuste, heffen elkaar op door de grens van de spiegel te kruisen.

Zo brengt Rilke in dit korte gedicht zijn ideaal andermaal tot uitdrukking. De ultieme symbiose tussen lichaam en ziel is alleen te vinden in de dood, en daarmee is de dood het uiteindelijke ideaal. De ultieme schoonheid heeft de vorm van wat niet kan bestaan.

In het tweede Narcissus gedicht lijkt Rilke de hij te maken tot een ik, waarmee het een nog persoonlijkere en particuliere "geloofsbelijdenis" wordt.

Narziss

Dies also: dies geht von mir aus und löst
sich in der Luft und im Gefühl der Haine,
entweicht mir leicht und wird nicht mehr das Meine
und glänzt, weil es auf keine Feindschaft stößt.

Dies hebt sich unaufhörlich von mir fort,
ich will nicht weg, ich warte, ich verweile;
doch alle meine Grenzen haben Eile,
stürzen hinaus und sind schon dort.

Und selbst im Schlaf. Nichts bindet uns genug.
Nachgiebige Mitte in mir, Kern voll Schwäche,
der nicht sein Fruchtfleisch anhält. Flucht, o Flug
von allen Stellen meiner Oberfläche.

Was sich dort bildet und mir sicher gleicht
und aufwärts zittert in verweinten Zeichen,
das mochte so in einer Frau vielleicht
innen entstehen; es war nicht zu erreichen,

wie ich danach auch drängend in sie rang.
Jetzt liegt es offen in dem teilnahmslosen
zerstreuten Wasser, und ich darf es lang
anstaunen unter meinem Kranz von Rosen.

Dort ist es nicht geliebt. Dort unten drin
ist nichts, als Gleichmut überstürzter Steine,
und ich kann sehen, wie ich traurig bin.
War dies mein Bild in ihrem Augenscheine?

Hob es sich so in ihrem Traum herbei
zu süßer Furcht? Fast fühl ich schon die ihre.
Denn, wie ich mich in meinem Blick verliere:
ich könnte denken, daß ich tödlich sei.²³

De woorden "Dies also" lijken een aansluiting te zoeken bij de vorige tekst. Maar de symbiose tussen lichaam en geest is nog zoek, en dus het ideaal van elk wezen. Wat van de ik uitgaat wordt niet nader omschreven. "Het" is dus allesomvattend en tegelijkertijd nietsomvattend, en kan worden benoemd met "Wezen", of "Ziel". Wat van de ik uitgaat wordt niet teruggekaatst: het maakt zich los en ontsnapt. Toch glanst het, en het stuit op geen enkele vijandschap, het zoekt contact en vindt dit ook.

Dit is de weg van het gedicht dat zodra het af is, een ziel heeft, de wereld in gestuurd wordt en vervreemdt van de maker. Het kunstwerk heeft zich losgemaakt van de "moeder" en zoekt een nieuwe "vriendschap", een band met de lezer. Onophoudelijk vlucht het van de ik weg. Die blijft echter op zijn plaats, zoals Narcissus aan het water. Hij wil niet weg, hij draalt en zoekt een glimp van de reflectie waar hij naar hunkert. Maar er is geen enkele herkenning, hoe Narcissus ook snakt naar contact met zijn onbewuste.

Zelfs in de droom vindt hij zichzelf niet terug. Niets bindt. De kern is zwak en niet in staat tot het verzoeken van het vruchtvlees, de dionysische kern. De zwakte beheerst de oppervlakte en er is slechts oppervlakte. Het spiegelbeeld heeft geen diepte.

In de vierde strofe treedt de vervreemding tussen de anima en de animus op. Zoals de ik vervreemdt van zichzelf, zo zou men kunnen vervreemden van een vrouw, het andere geslacht: een zichtbare andere die niet te doorgronden is en bij elk zuchtje wind rimpelt en onduidelijk wordt. Dit is een zoektocht naar een vruchtbare balans tussen het mannelijke en het vrouwelijke.

Plotseling gaat er, door de spiegeling van taal en beeld, een deurtje open: zou het kunnen zijn dat ook het spiegelbeeld op zoek is? Bij Rilke is de liefde gevaarlijk, een "zoete" dreiging, maar door de onbekendheid ook beangstigend, het heft de grenzen van het ego op. Door deze inzichten voelt deze zoekende Narcissus plotseling een nabijheid die hem bijna deel laat voelen van wat hij ziet.

Door die nabijheid verliest de ik zich meer en meer in de eigen blik. Door de herkenning daagt eindelijk het besef dat hij sterfelijk zou kunnen zijn. Door in het spiegelbeeld verloren te raken, wordt de scheiding tussen leven en dood, wezen en schijn, verdoezeld en irrelevant. Nu zou Narcissus kunnen denken dat hij mens is, levend, en dus gedoemd te sterven. De dood is het

ultieme doel, de uitkomst van de zoektocht naar de apollinische vorm.

Rilke en Lorca lijken het wezen van de kunstenaar en de dichter in de 20^{ste} eeuw te vergelijken met het archetypische wezen van Narcissus. De moderne kunstenaar is vervuild en verzwakt. Teveel is al gedaan, teveel is al uit het onbewuste naar buiten gekomen. Meer en meer wordt het Ik van de dichter een afspiegeling van een afspiegeling: onverschillig en zwak. Soms is er een glimp van de ander kant, van de diepte en de sterk beleefde menselijkheid, het moment waarop de dichter zich bewust wordt van het wonder van het leven en daarmee het besef van sterfelijkheid, dat voor de schepping juist onsterfelijkheid betekent. Dit besef is vluchtig en van korte duur.

De dichter zoekt naar inspiratie in zijn onbewuste, maar bereikt nooit wat hij zoekt: het samenvallen van vorm en inhoud, diepte en oppervlakte, lichaam en ziel.

In gedichten waarin Narcissus aangevoerd wordt als directe referentie, blijkt in deze summiere opsomming dat steeds dezelfde thema's aan bod komen: het egocentrisme en de claustrofobische liefde worden overschaduwed door een angst voor de Ander en een schizofrenie die samengaat met het zoeken en verliezen van identiteiten en de verwarring van het spiegelbeeld.

In de directe, emblematische gedichten, is het niet nodig te wijzen op de schoonheid of de lichamelijke aantrekkingskracht van Narcissus. Deze gedichten identificeren zich met de zoekende psyche. Bij Eliot is deze Narcissus verrijkt met christelijke waarden en begrippen, bij Opperman is Narcissus een verstokte familieman. Zelfs bij Lorca is de homoseksuele context nauwelijks aanwezig.

Deze gedichten verlangen naar een symbiose tussen de dichter en de ziel, tussen het vrouwelijke en het mannelijke, tussen erkenning en anonimiteit. Het contact met het aardse leven, of zelfs de aardse liefde, is zoek. Maskers worden wanhopig op en af gezet, maar het isolement blijft.

3.3 Narcisme in het collectieve onbewuste van de poëzie

3.3.1 De kunst als redding: "Florentijns Jongensportret" van Martinus Nijhoff

Het narcistische superioriteitsgevoel wordt uitgedrukt in het bekende gedicht "Florentijns Jongensportret" van Martinus Nijhoff (1894 - 1953):

Florentijns Jongensportret

Olijf-ovaal, met van de olijf ook mee de
steenharde koelte, zijn gelaat; zijn ogen,
de twee juwelen, in hun dunne bogen
ver uit elkander glanzend losgesneden.

Zijn haar, aanhoudend als door wind bewogen,
vertrouwt zijn oor iets toe, iets waar beneden
zijn mond, zijn meisjesmond, om licht; geen tweede
dauw heeft ooit druiven als zijn kin betogen.

Voor ú buigt de rivier zich door de stad;
voor ú, in wijn en brood, stremt de natuur
haar zware stroom; en 't is alleen opdat

gij zorgloos zingt, een hand in uw ceintuur,
dat de ezel zwoegt langs 't ongebaande pad
en de oude vrouw hurkt bij het houtskoolvuur.²⁴

Het lijkt alsof de jongen van dit portret leeft, maar hij leeft alleen voor zichzelf. De dichter is in dit gedicht zowel de bewonderaar als de afgewezen Ander.

Dit is een Italiaans portret, een Florentijns portret.²⁵ De conventie van deze specifieke schilderkunst komt ook in het gedicht naar voren, al is de homoseksuele connotatie naar de achtergrond verdreven. De schoonheid van de jongen wordt gesublimeerd in taal tot iets dat onwezenlijk is en mythisch. De pose die de jongen inneemt in de twaalfde regel (de hand in de ceintuur) is deel van de conventie uit de beeldende kunst. Maar daarnaast is het een houding die wijst op zowel vrouwelijkheid, als op onaantastbaarheid.

Het gedicht vangt aan met de beschrijving van de archetypische schoonheid: het gezicht heeft de ovale vorm van een olijf, en ook de steenharde koelte van de olijf is in dit gelaat terug te vinden. De dichter ontpopt zich tot Echo. Narcissus is mooi maar onbereikbaar, uit een superioriteitsgevoel ofwel uit angst voor de Ander.

De schoonheid is in balans maar zonder gevoel. Het verlangen van de schepper van dit portret is impliciet blootgelegd door de fijne streken en precisie van de gelaatstreken. De ogen, "juwelen", staan ver uit elkaar, een kenmerk voor het mooie gezicht, en zijn losgesneden, alsof ze ooit deel uitmaakten van slechts één edelsteen.

In de tweede strofe wordt het isolement van de archetypische schoonheid verder uitgebreid. De natuur streelt aanhoudend zijn haar. De suggestie wordt gewekt dat de verschillende lichaamsdelen zelfstandig met elkaar communiceren. Het is een vervreemdend beeld, dat alleen binnen de context van de claustrofobische wereld van Narcissus aannemelijk wordt: elke schoonheid of volmaaktheid is in zichzelf gekeerd door de verwondering over het spiegelbeeld. Zijn mond, zijn ogen, zijn oren en zijn haar geven aan elkaar een boodschap van bewondering door.²⁶ De "dauw" maakt het Florentijnse portret zeer aanschouwelijk: men ziet de zacht gewelfde kin, met precisie en liefde weergeven, ferm en toch zacht.²⁷

De tweede helft van dit gedicht laat een wending zien, er komt beweging in het gedicht. Door de lofzang wordt de zuivere schoonheid geprezen en gevoeld. Kijk bijvoorbeeld naar deze passage uit het gedicht "Aan 'n jong seun" van Johann de Lange: "Vir jou blaas die lug sy blou trompet, / vir jou steek die son smôrens / sy geel spane in die water, / dra die jaar blomme in sy hare."²⁸ Ook hier wordt de natuurlijke werkelijkheid aangesproken om de goddelijke status van de jongeling te aanbidden, en ook hier krijgt de jongen onaantastbare en mythische kwaliteiten aangemeten.

De dichter volgt de conventie van de romantische natuurvergelijking en de verheerlijking van de geliefde: "de zon", "het water", "de lucht" en "de bloem", allen behoren ze tot het traditionele beeldarsenaal van de romantische dichter. Nijhoff speelt echter met deze lyrische traditie. De moderniteit is een belangrijk gegeven, als contrast met het pastoraal en conventioneel getinte octaaf.

De natuur brengt een ode aan de schoonheid door het buigen van de rivier. Ook biedt de natuur zich aan als christelijk offer, in de vorm van wijn en brood (druiven en tarwe, graan). Deze jongen is echter niet de Christus die zijn leven gaf voor de mens, dit is een Christus voor wie *mens én natuur* het leven geven opdat de jongen geprezen kan worden. De jongen van het portret is niet langer de statische schoonheid die slechts beschreven wordt, hij zet de wereld in beweging, zoals enkel schoonheid en zuiverheid in beweging kunnen zetten. De zware stroom van de natuur wordt licht en kan door het besef van schoonheid afbuigen naar de stad en de grote wereld bereiken. Schoonheid is de ontbrekende schakel tussen natuur en cultuur.

In het laatste deel wordt de omvang van het offer vergroot. Het zorgeloze van de archetypische en universele schoonheid moet puur blijven. Zorgeloze schoonheid kan slechts bestaan door het harde en meedogenloze werk van anderen. Van iedereen wordt het onmogelijke geëist. De ezel moet een stijl, nauw en onbegaanbaar pad belopen en de oude vrouw, in haar gewrichten stijf, krachteloos en kwetsbaar, moet knielen en het vuur stoken.²⁹ De oude vrouw staat naast "ouderdom" ook voor "wijsheid", en voor een modern begrip als "levenservaring". Dit alles moet wijken voor de schoonheid en de heerlijkheid van de jongen.

Waarbij we weer terugkomen bij de titel. Dit is geen gewone jongen, al is hij zo werkelijk dat hij als het ware van vlees en bloed wordt - nee, dit is een portret, een *kunstwerk*. Sublieme schoonheid kan enkel in kunst worden bereikt, en voor dat ultieme kunstwerk moet al het aardse ondergeschikt worden gemaakt. Dit is een gedicht die niet alleen de schoonheid en het enigman van de mystieke en onbereikbare narcistische schoonheid bezingt, maar een ode aan de kunst, aan al wat bestaat in vorm.

Het gedicht is een ode aan kunst en de cultuur (zie ook de verwijzing naar de stad) en aan al wat zuiver is en superieur. Uit een humanistisch oogpunt bezien is dit dus ook een tragisch gedicht: het menselijk leven betekent niets zonder de aanwezigheid van een onbereikbaar maar zichtbaar ideaal. De poëtica van Rilke stemt overeen met die van Nijhoff. De mensheid zal dit ideaal nooit kunnen bereiken en dient daarom in het stof te kruipen. Of zoals Gerrit Komrij zegt: "Misschien gaat het gedicht nog een stap verder. Misschien zegt het wel dat de wereld haar motoriek ontleent aan de aanwezigheid van een geheim."³⁰

3.3.2 Ode aan het onbereikbare ideaal: "James Byron Dean" van Johann de Lange

Johann de Lange verkent in zijn poëzie de archetypische betekenis van de mannenliefde. Maar ook bij hem komt de pure bewondering nu en dan naar boven, bewondering die vurig is maar op een afstand blijft. In deze gedichten wordt het onderwerp als vanzelf een Narcissus: de afstand tussen de beschouwer en zijn onderwerp schept een onoverbrugbare kloof. Daarmee wordt de voornaamste stem in die gedichten die van Echo, die machteloos blijft en de geliefde als vanzelf in een isolement en een machtspositie duwt. Door de aanbidding van Echo wordt het object een Narcissus, onbereikbaar door de ontoereikendheid van taal. De geliefde is niet noodzakelijk zelf narcistisch. Dit is bijvoorbeeld te zien in het volgende gedicht:

James Byron Dean

Die hare strepe lig en donker terug-
gekam, só, en die kuif só
effens vorentoe gepluk en laat vaar,
die fynste frons bokant daardie gebelgde
gevoelige kykers,
die voorkop waaragter 'n brein klop
en onthou en altyddeur verwyte versamel,
die oorskulp luisterend groot,
die meisiemooi mond en sterk kakebeen,
die kop effens gedraai sodat die nekspier
narcisties span, die seunsgladde borskas
deinend onder 'n rooi windbreaker

kyk hy: maar na wie? of wat? Sy ma
wat in 'n lugspieëling wink?

Om só (na hom) te kyk, is om vinnig te leef
bewus van die skedel wat in jou kreun.³¹

Typerend voor de adoratie van Echo is dat deze nooit Narcissus bereikt. Net als bij Nijhoff (een portret) is ook in dit gedicht het object van de liefde al bij voorbaat onbereikbaar. De adoratie betreft de filmacteur en icoon James Dean. De titel verwijst met een knipoog naar de zogenaamde Byroniaanse held.³² Door de afstand is dit geen specifiek homoseksueel vers, maar een vers dat in de lijn ligt van de verering van de archetypische schoonheid.

Het beeld van deze jongen voldoet aan het signalement van Narcissus. Niet alleen is de schoonheid overduidelijk, maar ook James Byron Dean leeft in een afgesloten wereld. Natuurlijk wordt hier verwezen naar de biografische gegevens van de acteur James Dean, maar De Lange benut die gegevens om ze in te passen in het universele beeld van de afgezonderde jongeling. De ontevredenheid en zijn hang naar meer ("altyddeur verwyte versamel"), maken hem een gedoemde en onbegrepen held.

Zijn oor vangt alles op. Hij is zich bewust van zijn omgeving. Toch breekt hij niet uit zijn cocon. De tweeslachtigheid van jongensachtige schoonheid komt naar voren in zijn weke ("meisiemooi") mond en zijn sterk en krachtig gevormde kaken. Zijn nek spant "narcistisch". Hij is zich doorlopend bewust van zijn eigen enigma en schoonheid, en hij gedraagt zich alsof hij voor een camera staat.

Narcissus kijkt, maar de blik is niet gericht maar gesloten. Misschien kijkt hij naar zijn moeder die in een luchtspiegeling naar hem wenkt. Het beeld van de moeder en haar zoon herinnert ons aan de opmerkingen van Schwartz-Salant en de moederbinding. De spiegelende band met de moeder is bij Narcissus problematisch. Werkelijk contact met de moeder betekent de dood van de narcistische geaardheid: er is sprake van een gezonde spiegeling van de zoon in de moeder. In dit gedicht wordt echter de suggestie gewekt dat de moeder hem wenkt vanuit het hiernamaals en haar zoon zo roept in de dood. Zo wordt de moeder het spiegelbeeld in de vijver, het spiegelbeeld dat Narcissus uiteindelijk de dood in zal trekken. In deze regel is de moeder de onbereikbare Ander in het rimpelende water.

De laatste twee regels brengen de lezer weer terug naar de werkelijkheid. Dat is wat Narcissus uiteindelijk doet: zijn isolement en het eenzijdig contact werpen de kijker (Echo) terug naar bespiegelingen over de liefde en het tragische aspect van verlangen naar zuivere schoonheid. De schoonheid en het tragische lot van Narcissus maken het besef van vergankelijkheid tastbaar. De onbereikbare schoonheid is "eeuwig", het leven is tijdelijk. Het bot ("die skedel") is het enige dat overblijft.

Dit gedicht, evenals "Florentijns Jongensportret", legt een nieuw, christelijk motief bloot: Narcissus maakt, door zijn wezen en zijn tragisch isolement, de lezer bewust van de vergankelijkheid van het aardse leven en de aardse schoonheid. Aldus is zijn lijden niet voor niets geweest.

3.3.3 Jekyll & Hyde: "Virtuoos" van Antjie Krog

Het isolement van de jonge en breekbare jongeling is het onderwerp in een vroeg gedicht van Antjie Krog (1952). Het is bekend dat Krog vooral in de eerste jaren van haar dichterschap gedichten schreef die dicht bij haar leefwereld stonden. Ze gingen over de schooltijd, de studentenjaren, of over het moederschap en het gezinsleven. Maar vanaf haar eerste werk geeft ze blijk van een kritische en liberale maatschappelijke blik en in haar beste werk weet zij gebeurtenissen een universele klank mee te geven.

Toch is in het gedicht "Virtuoos" de jongen een archetypisch voorbeeld van het Jekyll en Hyde motief en het motief van Assepoester. Zoals bij Ernst van Heerden speelt ook hier het spel

met identiteiteien een belangrike rol. Het gedicht is dan ook op te delen in twee episodes.

Virtuoos

vir a.v.s.

saans

as jy by die voordeur uitstap met jou jas oor jou arm
verander jy in 'n jong prins - koninklik in selfs jou kleinste gebaar
jou naam geskrywe naas cèsar franck in die voorportaal

plakkaat ongesiens by jou verby
met jou aankoms vervaag die ligte in die saal
word die deure gesluit
kruis alle lyne op jou gestalte voor die bot klavier
verdonker die saal om die kring van jou hande

jou hande wat soos 'n fontein oopbreek
en klanke laat spoel oor die handskoen atmosfeer
en aan die einde

as jy die gehoor soos 'n mantel van jou gooi
steek die dirigent sy deurskynende hande na jou uit
druk jy die applous met 'n glimlag teen jou bors
om twaalfuur glip jy by die sydeur uit
in jou hande nog 'n program
en agter jou breek die silwer koets soos 'n ryp pampoens

bedags

as jy by die voordeur uitstap met jou boeke onder jou arm
verander jy in 'n musiekstudent
loop jy verenkeld en stilweg oor die kampus
slegs in die konservatorium dra jou skouers hulle blonde son
met opvallende gemak

en lyk jy dikwels na 'n ontroonde prins
'n verlore prins wat daagliks deur die samelewing afgeskei word
ongemerkt draai jy jou kop skuins
om te luister na die alledaagse gesprekke in die banke agter jou
laat jy jou oë ontspan op groepe wat hulself vergeet
sien jy hoe jou hande die ruimte met yl verlange breek
want bedags treur jy oor jou onmag om los te raak uit jouself

om weg te raak in skares

om mense om jouself om jou te hê

bedags wens jy die oggend wil oopvou en jou vrylaat soos 'n klein glasskoen
los van die aarde

los van alles wat meer pyn bring as eensaamheid
sodat jy roeteloos word enkelvoudig en sterflik onsterflik³³

De dag en de avond bieden elk een andere identiteit. De jongen is als een rups die 's avonds in een vlinder verandert. Deze jonge prins gloeit onder de aandacht die hij met zijn kunst ontvangt. In de avond is hij de jongen die hij wil zijn, zijn jeugdigheid straalt een zelfverzekerdheid uit die in het zonlicht ver te zoeken is. Hij is koninklijk, zelfs in zijn kleinste gebaar. Dit doet denken aan

het “narcistisch” spannen van de nek in “James Byron Dean”. Met dit verschil dat deze jonge student ’s avonds zichzelf vergeet, omdat hij is wie hij wil zijn.

Hij weet de aandacht op hem gericht. In deze hoedanigheid, die van kunstenaar en schepper, is hij zijn ideaalbeeld. Hij staat boven het gehoor, schudt het applaus van zich af en leeft, zoals Narcissus, in een cocon, een wereld waar niemand hem raakt. Zijn glimlach is bestemd voor iedereen en voor niemand, en er is geen *werkelijk* contact. De handen van de dirigent zijn transparant.

Overdag verandert de jongen in een muziekstudent. ’s Avonds is hij een kunstenaar. Hij is schepper en dienaar. Als student wordt de jongen een gemankeerde Narcissus. Hij worstelt met zijn identiteit, leeft in een eigen wereld. Hij wil wel contact maar dat is niet mogelijk. Hij leeft alleen voor de muziek, zijn spiegel. In de muziek is hij zichzelf, en “ziet” hij zichzelf. Krog beschrijft hier het verhaal van de kunstenaarsziel volgens Rilke en Lorca, maar wel vanuit een objectief standpunt. Het gedicht beschrijft het narcistische isolement door de worsteling met Kunst en Werkelijkheid.

Geleidelijk aan groeit hier het besef dat er tussen kunst en werkelijkheid een enorm gat bestaat. Hij is in het dagelijkse leven stil, teruggetrokken, en onttroond. Alsof hij in werkelijkheid iets “hogers” is: pianist. Wat is werkelijk, de dag of de nacht? De samenleving heeft geen plaats voor hem. Hij past niet in de dagelijkse gesprekken - hij kan slechts observeren. Hij is een toeschouwer, en houdt zijn hoofd precies zo als iemand die aandachtig naar een toneelstuk kijkt, of naar een concertuitvoering luistert. Zoals bij “Florentijns Jongensportret” en “Death of Saint Narcissus” is ook hier het isolement weergegeven door een *interne communicatie*: “sien jy hoe jou hande die ruimte met yl verlange breek”.

Hij leeft in een verouderde wereld en denkwijze. De pianist is anders dan anderen: hij wil onsterfelijk zijn, voor de eeuwigheid leven. De muziekstudent wil echter zijn goddelijke status vergeten, de schizofrenie achter zich laten (“enkelvoudig”), de kracht van het tastbare leven ervaren en door zijn sterfelijkheid het tijdloze mogen zien. Maar dat is onmogelijk. Net als in “Death of Saint Narcissus” is ook deze kunstenaarsziel op zoek naar het sublieme en oneindige. Hij kan niet leven als gewone mensen: hij heeft zijn diepte ontdekt.

De verteller is een Echo die niet betoverd is door het uiterlijk, maar door de enigmatische kern die hoort bij Kunst, zuiverheid, toewijding en onbereikbaarheid. Echo heeft compassie en doorziet de motieven. Ze volgt hem als een “alwetende verteller” die in zijn gedachten kan kijken. Dichterbij komt zij echter niet, zoals Narcissus niet dichterbij anderen komt, of zichzelf. Zijn eenzaamheid is voelbaar, ook omdat hij zijn spiegelbeeld doorziet. Maar de kloof blijft bestaan.

3.3.4 De schijnbare loutering: “Personal Helicon” van Seamus Heaney

Bij Antjie Krog was nog te zien hoe Narcissus al zocht naar contact maar daartoe nog niet in staat was, in “Personal Helicon” van Seamus Heaney (1939) lijkt de lezer, ogenschijnlijk, van doen te hebben met een “gewezen”, of “genezen” Narcissus.

Personal Helicon

For Michael Longley

As a child, they could not keep me from wells
And old pumps with buckets and windlasses.
I loved the dark drop, the trapped sky, the smells
Of waterweed, fungus and dank moss.

One, in a brickyard, with a rotted board top.
 I savoured the rich crash when a bucket
 Plummeted down at the end of a rope.
 So deep you saw no reflection in it.

A shallow one under a dry stone ditch
 Fructified like any aquarium.
 When you dragged out long roots from the soft mulch
 A white face hovered over the bottom.

Others had echoes, gave back your own call
 With a clean new music in it. And one
 Was scaresome, for there, out of ferns and tall
 Foxgloves, a rat slapped across my reflection.

Now, to pry into roots, to finger slime,
 To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
 Is beneath all adult dignity. I rhyme
 To see myself, to set the darkness echoing.³⁴

“As a child”: direct schept de dichter een afstand in tijd, een afstand van het kind tot de volwassen man/dichter. Of: zijn tijd als jonge Narcissus en de tijd daarna.

Het kind heeft een enorme fascinatie voor alles wat duister en onbekend is. Het houdt van al die duistere voorwerpen die zo vol betekenis zijn: waterputten, pompen, emmers en windassen. Alles wat hier wordt opgenoemd heeft te maken met het buitenleven, de natuur. In de natuur zoekt het kind het mysterie, en dat mysterie is sterk verbonden met het element “water”. Het is alsof het kind het isolement en de eenzaamheid opzoekt: de “trapped sky”, “the dark drop”. Dit is het geheime gebied van een kind dat buiten de “werkelijke” wereld staat en een eigen sprookjeswereld zoekt en creëert.

De diepte wordt gesuggereerd door de klank van de plonzende emmer in de waterput. De diepte is fascinerend. Het water staat gelijk aan het geheim van het onbewuste, dat veroverd en ontdekt moet worden: een vochtig gebied dat voorwerelds aandoet. Het kind verkent dus niet alleen zichzelf en zijn eigen identiteit, maar ook de primordiale gedachtewereld.

Narcissus kapt en trekt en in een ondiepe put kan hij zichzelf zien. De diepe putten zijn voor het kind nog duister, alhoewel fascinerend, maar de ondiepe put biedt zijn reflectie, een wit gezicht dat op de bodem zweeft. Het is de afstand van het kind tot de volwassene: het witte gezicht behoorde tot de jongen. Het gezicht is echter een spiegeling, en zelfs die spiegeling is niet meer geldig. Het is gezicht veranderd, ouder geworden.

De Ander heeft ook een geluid en zo ontdekt het kind Echo, het eigen geluid dat door de weerkaatsing klinkt als een antwoord. De echo biedt het contrast met de eigen leefwereld: nieuwe geluiden dringen door, het besef van taal en toon. Zonder Narcissus geen Echo, maar zonder Echo ook geen Narcissus. In deze wereld wordt de dichter geboren: verzeild in een zoektocht naar het Ik en het onbewuste in een talige ruimte. Soms wordt de confrontatie met het spiegelbeeld verstoord door een element uit de buitenwereld maar die storing is nooit van lange duur. De rat, een onderwereldfiguur, is een afspiegeling van de ongemotiveerde angst voor het onbekende.

In de slotstrofe is de dichter van nu in beeld, en daarmee de kern van de dichtkunst. Ironisch begint de dichter met zijn conclusie dat dit spiegelspel uit zijn kinderjaren iets is waar

een volwassen man zich voor moet schamen. De verwondering van Narcissus over zijn eigen onderwereld behoort achter de rug te zijn. Maar dichter zijn betekent ook: Narcissus zijn, ten alle tijden, met grote ogen de diepte van de ziel proberen te begrijpen. De primordiale wereld van planten, waterputten, dat is nú de *taal*, die een toegang moet bieden naar de schatten van het onbekende. De dichter is niet betoverd door de oppervlakkige en uiterlijke schoonheid van het gezicht, maar geobsedeerd met de schoonheid van het mysterie dat binnenin hem huist, en dat met rijm, klank of woordcombinatie, kortom met taal, iets van die schat moet prijsgeven. Want prijsgeven doet die diepte zich nooit helemaal: de diepte echoot slechts. De obsessie zal altijd blijven bestaan.

De serieuze blik en het verlangen naar het hogere zoals bij Rilke en Lorca zijn in de moderne dichtkunst gerelativeerd. De tijd springt nu luchtiger om met verlangen van de kunstenaarsziel. De toon bij Heaney heeft niet dezelfde ernst als die bij Rilke, Lorca, of zelfs Eliot. De archetypische schoonheid zoals die bij Nijhoff nog aanbeden wordt, is ver te zoeken. Aan het einde van de twintigste eeuw wordt de uitzonderingspositie van de kunst en de poëzie geïroniseerd. Relativisme en nostalgie overheersen.

Het roeren in de ziel, de introspectie en het narcistische verlangen naar een herkenningspunt in de diepte van de ziel, zijn niet verdwenen. En al is het mikpunt niet meer de Ivoren toren, elke dichter ervaart de eerste stappen op de berg van Apollo, waar de kunst geboren wordt, als een waterscheiding met gebeurtenissen daarvoor. In die tijd wordt de liefde voor taal en verbeelding geboren, en het verlangen één te zijn met alles wat leeft en verborgen blijft in de ziel en het primordiale interieur. Dichters ervaren slechts de echo van het onbewuste, en blijven dus altijd op zoek.

3.4 Het gelaat en de ziel: *The picture of Dorian Gray* van Oscar Wilde

He felt that the time had really come for making his choice. Or had his choice already been made? Yes, life had decided that for him - life, and his own infinite curiosity about life. Eternal youth, infinite passion, pleasures subtle and secret, wild joys and wilder sins - he was to have all these things. The portrait was to bear the burden of his shame: that was all. (The picture of Dorian Gray, p. 85)

3.4.1 Moraal en taboe

Over *The picture of Dorian Gray* van Oscar Wilde (1854 -1900), is veel geschreven. Over het vermeende autobiografische karakter bijvoorbeeld. Over de uitgesproken homoseksualiteit. Veel van deze onderwerpen zijn aan het begin van de 21^{ste} eeuw hoogstens curieus als biografisch materiaal. Voor de waarde van de roman die in zijn tijd zoveel stof deed opwaaien, zijn de verschillende theorieën niet meer relevant. Veel taboes die in *The picture of Dorian Gray* beschreven worden zijn heden ten dage doorbroken, en het in die tijd schokkende karakter van Lord Henry met zijn beroemde puntige wijsheden, is nu wellicht eerder irritant dan onthullend.

Toch is deze roman nog altijd essentieel. Niet alleen omdat het een document uit een verloren periode is, maar vooral omdat het universele thema van goed en kwaad op een uiterst intrigerende en complexe wijze aan de orde wordt gebracht. Diepte en oppervlakte, vorm en inhoud, en vooral narcisme zijn thema's die sterk worden uitgebouwd.

De mens staat in de tijd van Wilde, in het zogenaamde *fin de siècle*, onzeker tegenover de toekomst. Dood, verderf en verval zijn de hoofdthema's. De mens is overgelaten aan het Lot en het lot is een vrijbrief tot losbandig leven, het doorbreken van taboes. Schoonheid en kunst zijn de toegangspoorten tot werkelijke sensaties; de natuur is slechts achtergrond.

De proloog die voorafgaat aan het verhaal verheerlijkt de kunst: "The artist is the creator of

beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim." Met deze uitspraak onthoert Wilde zich onmiddellijk van de critici die morele bezwaren hebben tegen de goddeloosheid en verderfelijheid van zijn werk. Hij eindigt dit korte pamflet, dat wat betreft de toon in vele opzichten doet denken aan de stelligheid van Lord Henry, met de beroemde zinnen: "We can forgive a man for making a useful thing as long as he does not admire it. The only excuse for making a useless thing is that one admires it intensely. All art is quite useless." Kunst is zinloos en dus volmaakt, perfect. Kunst is het bewijs van een zelfstandige schoonheid. Kunst, en niet de kunstenaar, behoort verheven te worden.

In de roman spelen vrouwen een ondergeschikte rol. De adoratie en obsessie van Basil Hallward voor de jongeling Dorian Gray, de verhouding leerling-meester tussen Dorian Gray en Lord Henry ("Harry") alsook de driehoeksverhouding tussen Dorian Gray, zijn geschilderd portret en zijn spiegelbeeld, alles kan geduid worden in een homo-erotische context. In haar, overigens zeer interessante en verhelderende beschouwing, sluit Camille Paglia geheel aan bij de, volstrekt evidente, mogelijkheid van homoseksualiteit:

De transformatie is volledig wanneer Wilde Dorian begint te omschrijven met de term 'languissant', het tekenend kenmerk van Henry vanaf het eerste moment dat hij in het verhaal voorkomt. Hier heeft een homoseksuele verwekking plaats, een hermafroditisch klonen van seksuele personae. Ook hier zien we het verschijnsel van onderwijzen als erotische transactie: de hofmakerij bij kaarslicht, de seksuele inwijding en inseminatie en de decadente vervulling. De dominante Lord Henry doet de herschapen Dorian ontstaan uit zijn koude ivoren voorhoofd. [...]

Homoseksuelen, toen en nu, herkennen elkaar door de mysterieuze manier van elkaar recht in de ogen kijken, als symbool van westerse agressie.³⁵

De blik als dé veroveringsstrategie was bijvoorbeeld goed te zien in *Forbidden colors* van Mishima. De blik speelt echter net zo'n grote rol bij heteroseksuele erotiek. Bovendien is die blik dé kans om *The picture of Dorian Gray* in verband met narcisme en vooral Narcissus te brengen. Dit laat Paglia na.

Deze roman wordt te kort gedaan als het bij deze eenzijdige en voor de hand liggende invalshoek blijft. Paglia pleit ervoor het boek vooral te lezen in het tijdsverband waarin het geschreven is, maar kunst behoort ook een tijdloze waarde te hebben. De zogenaamde auteursintentie is niet krachtig genoeg om door de eeuwen heen stand te houden. De kracht van een tekst of gedicht is dat wat zich onttrekt aan een specifiek tijdvak en in elk nieuw tijdvak anders kan worden gelezen en geïnterpreteerd.

Hoe zeer *The picture of Dorian Gray* ook geworteld is in het decadentisme, men ontkomt er niet aan ook een zeer christelijke en zelfs morele opvatting op te merken. Juist het geheel van botsende en uitbreidende motieven en thema's maakt dat de roman nog steeds leesbaar is en interessant.

3.4.2 De mismaakte ziel en het volmaakte kunstwerk

De wonderschone Dorian Gray wordt opgemerkt door de schilder Basil Hallward. De cynische en decadente Lord Henry komt regelmatig bij de schilder over de vloer en raakt nieuwsgierig naar de jongen die zijn vriend zo in zijn macht lijkt te hebben.

Tussen Dorian en Lord Henry bestaat direct een wederzijdse aantrekkingskracht. Lord Henry is in de ogen van Dorian wereldwijd, en Dorian is voor Lord Henry een onbeschreven blad, een protégé, een proefdier waarop hij zijn levensvisie kan uitproberen. Terwijl Basil Dorian schildert, praat Lord Henry op Dorian in. Het portret is een meesterwerk. De woorden van

Henry en het meesterlijke portret, maken de naïeve Dorian bewust van schoonheid. Dorian spreekt de wens uit dat hij nooit oud wil worden maar zijn schoonheid zou willen behouden.

Hij trekt steeds meer op met Lord Henry en bewondert diens wijsheid. Hij wil de actrice Sybil Vane trouwen, tot grote ontzetting van vooral Henry, die daarmee zijn levend kunstwerk zal verliezen. De avond dat Dorian haar wil voorstellen aan zijn twee vrienden, acteert Sybil gruwelijk slecht en beschaamt Dorian. Hij verwerpt haar en de volgende dag wordt haar lichaam gevonden. Verscheurd door liefdesverdriet heeft zij zelfmoord gepleegd.

Dorian breekt nog vele harten en begaat vele “zonden”. Homoseksualiteit (waarmee Dorian dus biseksueel zou zijn), wordt gesuggereerd in verband met Alan Campbell. Er is sprake van drugsgebruik. Hij maakt steeds meer vijanden en wordt steeds gehater. Het portret, dat Dorian van Basil gekregen heeft, legt al deze gebeurtenissen vast. De afbeelding op het schilderij wordt ouder terwijl de werkelijke Dorian jong en betoverend blijft. De daden en het kwaad van Dorians innerlijk zijn van het geschilderde gelaat af te lezen.

Basil is verlamd van schrik als hij de waarheid ontdekt. Dorian wordt overweldigd door een verschrikkelijke walging voor de schilder die hij als de oorzaak ziet van zijn ontspoorde leven, en doodt hem. Ook de broer van Sybil Vane sterft. Er is niemand die nog van zijn geheim afweet, Dorian Gray zou dus opnieuw kunnen beginnen. Tijd om het schilderij te vernietigen. Als hij het met een mes wil verwoesten hoort het personeel een ijzige kreet. Voor het schilderij, met daarop de afbeelding van de jonge en prachtige Dorian, ligt een verschrompelde en afzichtelijke oude man met een dolk in zijn hart.

Het schilderij is verreweg het belangrijkste gegeven uit de roman. Het schilderij is een wenspiegel. Dorian Gray is een Narcissus die zich door het spiegelbeeld bewust wordt van zijn eigen schoonheid. Het belangrijkste thema is “de ziel”, het onbewuste. Paglia plaatst de roman in een strikt decadent genre. Zo komen verschillende motieven en onderliggende thema's echter niet aan bod.

De ziel is het tegenovergestelde van het oppervlak, het uiterlijke, het zichtbaar schitterende, alles wat verheerlijkt wordt door de decadente geest: als er al sprake is van een ziel, dan is het een verdorven ziel, een Faustiaanse ziel. De ziel bij Wilde is echter van een andere orde. De roman is verrassend moralistisch. In *The picture of Dorian Gray* wordt de ziel gepresenteerd alsof die afkomstig zou kunnen zijn uit het werk van Heaney, Eliot of Ernst van Heerden.

Een kunstenaar geeft zich altijd bloot in een kunstwerk, hoe diens kunstopvatting ook is. Basil Hallward zegt al direct in het verhaal: “I have put too much of myself in it.” (p. 6) Hij wil een portret van Dorian Gray niet tentoon stellen, hij wil *zichzelf* niet blootstellen. Basil is geen Narcissus, hij is de bedenker van Narcissus. Narcissus is een exhibitionist; Basil is de schuchtere en onbegrepen kunstenaar. De kunstenaar betekent niets, het kunstwerk alles. Zoals bij het “Florentijns jongensportret”.

De ziel en het thema van het gespiegelde, waarin het onbewuste ligt verscholen, is een doorlopend thema in de roman. Innerlijk versus uiterlijk. Sublieme schoonheid is naïef volgens Lord Henry:

Why, my dear Basil, he is a Narcissus, and you - well, of course you have an intellectual expression, and all that. But beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself a mode of exaggeration, and destroys the harmony of the face. The moment one sits down to think, one becomes all nose, or all forehead, or something horrid. [...] Your mysterious young friend, whose name you have never told me, but whose picture really fascinates me, never thinks. I feel quite sure of that. He is some brainless, beautiful creature, who should be always here in summer when we want something to chill our intelligence. (p. 6)

Dorian is nog blanco, eerder naïef dan dom. Lord Henry zal de ziel van Dorian Gray vervuilen, en daardoor ook die van Basil. De scheiding die aangebracht wordt tussen uiterlijk en innerlijk, schoonheid en intellect, is in de roman de scheiding tussen de ziel en het masker. De ziel groeit naarmate het cynisme toeneemt.

De kracht van het kunstwerk overstijgt de maker, maar het is de maker die ziel geeft aan het kunstwerk. Dat verklaart Basil dan ook aan Lord Henry:

[...] The sitter is merely the accident, the occasion. It is not he who is revealed by the painter; it is the painter who, on the coloured canvas, reveals himself. The reason I will not exhibit this picture is that I am afraid that I have shown in it the secret of my own soul. (p. 8)

Misschien is het deze hooggegrepen opvatting van de kunstenaar en de macht over het kunstwerk, dat uiteindelijk de dood betekent voor Basil. Als Dorian Gray al ver is afgedreven en zijn verborgen portret alsmaar afzichtelijker wordt, probeert Basil zijn "kunstwerk" tot inkeer te manen. Waarop het kunstwerk hem vermoordt.

De ambivalentie is voelbaar door de hele tekst: de ziel van de maker brengt het kunstwerk tot stand. Aan de andere kant heeft de kunstenaar geen enkel vat op een kunstwerk dat perfect geslaagd is, en daarmee narcistisch (want "af", in zichzelf besloten), zoals ook al bij Rilke te zien was. Juist dat wat volkomen perfect en gaaf is, is onbereikbaar en in het geval van Dorian Gray ook zonder moraal, zonder waarde of normenstelsel. Zijn ziel is een kwade ziel.

Het schone heeft een enorme aantrekkingskracht op de kunstenaar die die schoonheid wil annexeren en perfectioneren. Van de eerste ontmoeting zegt Basil dan ook:

I knew that I had come face to face with someone whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. I did not want any external influence in my life. You know yourself, Harry, how independent I am by nature. I have always been my own master; had at least always been so, till I met Dorian Gray. (p. 9)

De toetreding van Dorian Gray in het leven van Basil, betekent voor deze schilder een radicale verandering. Nadat hij perfectie, het goddelijke, heeft aanschouwd, zal nooit meer iets hetzelfde zijn.

[...] But in some curious way - I wonder will you understand me? - his personality has suggested to me an entirely new manner in art, an entirely new mode of style. I see things differently, I think of them differently. I can now recreate life in a way that was hidden from me before. [...] The mere visible presence of this lad - for he seems to me little more than a lad, though he is really over twenty - his merely visible presence - ah! [...] Unconsciously he defines for me the lines of a fresh school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body - how much that is! We in our madness, have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void. (p. 12)

Door Dorian ontdekt Basil de bezieling in de kunst. Zelfs als hij iets anders schildert, met Dorian naast hem, zelfs dan wordt de schoonheid van Dorian uitgedrukt in het werk. Wie zich zelf zo bloot geeft, zoals Basil, weet zich kwetsbaar.

Basil is niet verliefd. De perfectie van Dorian daagt de kunstenaar in Basil uit om die zelfde overrompelende perfectie na te bootsen, wat enkel mogelijk is door zelf zijn ziel te geven. Niemand krijgt echter iets te zien, hij zou letterlijk zijn ziel verkopen en leeg en inhoudsloos

achterblijven:

'Because without intending it, I have put into it some expression of all this curious artistic idolatry, of which, of course, I have never cared to speak to him. He knows nothing about it. He shall never know anything about it. But the world might guess it; and I will not bare my soul to their shallow prying eyes. My heart shall never be put under their microscope. There is too much of myself in the thing, Harry - too much of myself.' (p. 12)

Dorian Gray is een Narcissus pur sang; de kunstenaar Basil heeft narcistische *kenmerken*. Hij gelooft in zichzelf, zijn eigen onafhankelijkheid. Zijn apollinisch karakter verdraagt geen inmenging van buitenaf. Hij is bang dat hij de controle verliest. De angst voor overheersing is die van Narcissus, de beheptheid met creatie en vorm is die van Apollo.

Basil en het werk van Rilke sluiten dan ook nauw aan. Ook Rilke heeft de totale adoratie voor het perfecte deel gemaakt van zijn psyche, ook Rilke is erdoor overheerst. De grootste angst van Basil is niet de dood, maar afhankelijkheid. En Dorian Gray is absoluut een noodzaak. Dorian is de muze die hij onbewust heeft gezocht. Hij is jaloers als Lord Henry met die muze in aanraking komt. Vanaf dat moment is Dorian verloren voor Basil.

Lord Henry is Dionysus. Eigenlijk is hij de katalysator; de eerst nog onschuldige en verwaande Dorian Gray wordt door Henry iemand die zijn ziel verkoopt voor eeuwige schoonheid, en het leven als een schouwspel ziet. Ook Henry maakt hem tot een Narcissus. Hij doet Gray beseffen dat dat spiegelbeeld de ware schoonheid is, een schoonheid die eeuwigdurend is, de schoonheid van de ziel. Omdat Dorian Gray die eeuwigheid bewaren wil, ruilt hij zijn innerlijk in voor zijn uiterlijk, al vervormt de verborgen ziel met de jaren.

Lord Henry beïnvloedt Dorian Gray, maar gaat daarmee in tegen zijn natuur. Hij vindt invloed uitoefenen op een ander zelfs immoreel:

'Because to influence a person is to give him one's own soul. He does not think his natural thoughts, or burn with natural passions. His virtues are not real to him. His sins, if there are such things as sins, are borrowed. He becomes an echo of someone else's music, an actor of a part that has not been written for him. The aim of life is self-development. To realise one's nature perfectly - that is what each of us is here for. [...]' (p. 18)

Hier predikt Henry het "lot in eigen handen nemen". Lord Henry is van de drie hoofdpersonages de scherpste, maar ook de meest immoreel: hij verbindt geen consequenties aan woorden of daden. Die onafhankelijkheid oefent een magische aantrekkingskracht uit op Dorian Gray.

De woorden van Lord Henry brengen een verandering in Dorian teweeg die sporen nalaat in de kunst. De afbeelding wordt letterlijk "bezielde". Vorm en inhoud zijn één, lijkt Wilde hier te willen zeggen: kunst zonder inhoud is niet perfect.

3.4.3 Dorian Gray als Narcissus

Dorian Gray heeft geen "achtergrond". Hij is ouderloos en vrij, hij heeft aan zichzelf genoeg. Toch wordt er wel iets gezegd over de moeder van Dorian Gray. De moeder van Dorian Gray was beeldschoon. Zijn vader stierf vlak na het huwelijk in een gevecht in Spa, en zijn moeder niet lang daarna. Dorian heeft geen moeder gehad, geen spiegel. Zijn buitenaardse schoonheid beseft hij pas door de (schilder)kunst. Dan pas krijgt zijn narcisme vorm.

Lord Henry zegt tegen Dorian: "People say sometimes that Beauty is only superficial. That may be so. But at least it is not so superficial as Thought is. To me, Beauty is the wonder of

wonders. It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible.” (p. 21) Zoals in Mishima's *Forbidden Colors*, waar Shunsuké Hinoki de jonge Yuichi Minami tot zijn protégé neemt om zodoende iets van zijn jeugd terug te winnen, zo praat Lord Henry langzaam op Dorian in, om de vitaliteit van het leven te ervaren:

To a large extent the lad was his own creation. He [Henry] had made him premature. That was something. Ordinary people waited till life disclosed to them its secrets, but to the few, to the elect, the mysteries of life were revealed before the veil was drawn away. Sometimes this was the effect of art, and chiefly of the art of literature, which dealt immediately with the passions and the intellect. But now and then a complex personality took the place and assumed the office of art; was indeed, in its way, a real work of art, Life itself having its elaborate masterpieces, just as poetry has, or sculpture, or painting.

Yes, the lad was premature. He was gathering his harvest while it was yet spring. The pulse and passion of youth were in him, but he was becoming self-conscious. It was delightful to watch him. (p. 48)

Dorian wordt al snel een karakter dat te vergelijken is met de schizofrenie van Jekyll en Hyde, maar hier is het de “horror variant” van dat motief, niet het onschuldige dubbelgangersmotief zoals bijvoorbeeld in “Virtuoos” van Antjie Krog.

De gespletenheid is te merken aan de voorkeur van Dorian voor de actrice Sibyl Vane. “Voorkeur”, want van liefde is eigenlijk geen sprake. Dorian zal altijd verliefd blijven op het verliefd zijn, volgens Henry de gelukkigste staat. De perfectie heeft geen werkelijk gevoel voor de Ander, de projectie projecteert.

De naar een identiteit zoekende Dorian, die opeens vervuld is van het grotere leven om hem heen, valt voor een vrouw die elke avond iemand anders is, maar nooit zichzelf. Dit weerhoudt hem van een serieuze binding, een finale overgave aan de Ander, die immers niet te kennen is. De bindingsangst die zo eigen is aan Narcissus wordt nu handig omzeild. Dorian kan liefhebben en toch “buiten schot” blijven:

[...] Harry, I do love her. She is everything to me in life. Night after night I go to see her play. One evening she is Rosalind, and the next evening she is Imogen. I have seen her die in the gloom of an Italian tomb, sucking the poison from her lover's lips. I have watched her wandering through the forest of Arden, disguised as a pretty boy in hose and doublet and dainty cap. She has been mad, and has come into the presence of a guilty king, and given him rue to wear, and bitter herbs to taste of. She has been innocent, and the black hands of jealousy have crushed her reed-like throat. I have seen her in every age and in every costume. Ordinary women never appeal to one's imagination. [...] But an actress! How different an actress is! [...]’ (p. 43)

Dorian betreft de liefde enkel en alleen op zijn eigen persoon. Hij heeft iemand nodig die aan zijn verbeelding voldoet. Hij is de solipsistische heerser in de liefde.

De liefde voor het veranderende, het gemaskeerde, is een liefde die ook Lord Henry deelt met Dorian: “I love acting. It is so much more real than life.” (p. 65) Wederom staat de kunst, zoals in “Florentijns Jongensportret”, op een voetstuk. De werkelijkheid volgt op een afstand. De verhoogde intensiteit en het sublieme die eigen zijn aan kunst, worden hoger ingeschat dan het gezapige leven.

Vandaar dat het zo'n enorme teleurstelling is als Sibyl Vane zo belabberd acteert. De illusie, zo belangrijk voor Narcissus, de zelfverheerlijking, de vlucht in de droomwereld van de tijdloosheid, alles wordt volkomen doorbroken. Zonder de maskerade is er alleen een grauwe alledaagse leegte die geen spiegel voorhoudt, maar eerder een venster op de realiteit is. En

Narcissus leeft bij de gratie van de droomwereld, de fantasie. Niets is werkelijk behalve het Ik, die zich opsplijt in ten minste twee gedaantes: het subject en het gespiegelde subject. De metamorfose is wat Narcissus waardeert in de acteur als archetype, niet de achterliggende identiteit.

Sibyl Vane's is Dorian Gray's antithese: zij ziet juist niets in het kunstmatige, het nagebootste. Zij is "sick of shadows" (p. 70). Zij wil niets meer te maken hebben met het marionettenbestaan van de toneelspeler. Zij wil de werkelijkheid, nu zij voor het eerst voelt wat het is om lief te hebben. Zij heeft nooit beseft waar de liefde van Dorian Gray eigenlijk op gericht was. Niet alleen de groothedswaanzin van Dorian Gray wordt bewezen, maar ook zijn minachting voor de mens:

'[...] You used to stir my imagination. Now you don't even stir my curiosity. You simply produce no effects. [...] You have spoiled the romance of my life. How little you can know of love, if you say it mars your art! Without your art you are nothing. I would have made you famous, splendid, magnificent. The world would have worshipped you, and you would have borne my name. What are you now? A third-rate actress with a pretty face.' (p. 71)

Vooraf in de passages met Vane komt de ware Narcissus in Dorian Gray naar boven. Sibyl Vane wordt zijn Echo, de klassieke verhouding van de ontastbaarheid tegenover de liefdesverklaring. Sibyl Vane kruipt letterlijk over de grond maar hij wil, net als Narcissus, niet dat zij hem aanraakt. Hij wil zijn macht behouden, en is met geen enkele mogelijkheid te bewegen tot zelfs maar de geringste blijk van empathie. Het toneel is schrijnend en dramatisch: Sibyl Vane heeft het vermogen om haar trots op te geven voor de liefde, Dorian Gray kan zich enkel staande houden door trots.

Het is hierna dat het schilderij voor het eerst een verandering ondergaat. De wens van Dorian lijkt waar te worden.

'How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June ... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that - for that - I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!' (p. 24)

Als hij het schilderij terugziet na de teleurstellende avond met Sibyl Vane, waar hij hun liefde heeft verbroken, heeft het gelaat van Gray een lichte verandering ondergaan.

The quivering, ardent sunlight showed him the lines of cruelty round the mouth as clearly as if he had been looking into a mirror after he had done some dreadful thing. (p. 73)

Het schilderij is de spiegel in het verhaal van Narcissus. Hij ziet zichzelf in het water, maar is niet alleen verliefd op zijn eigen beeld, maar tevens verdiept in de krichten van zijn ziel. De ziel, zo maakt Wilde duidelijk, liegt niet. De roman bevat een zeer christelijke en bijna conservatieve moraal, anders dan Paglia beweert. De kunst is niet alleen de verheerlijkte versie van de werkelijkheid, het is ook de *eerlijke* en *eigenlijke* versie van de werkelijkheid, die door alle schijn prikt. Wie de eeuwige jeugd nastreeft wordt daar onherroepelijk voor gestraft. In een christelijke context: wie het goddelijke probeert te bereiken, zal daarvoor boeten.

Het schilderij wordt een dagboek van de ziel. Het portret heeft dezelfde functie als de neus van Pinocchio: Dorian Gray kan nog zo'n vlekkeloos leven leiden, ergens diep verscholen in zijn huis wordt de verdorven ziel van Gray opgetekend. Kunst is genadeloos. Narcissus kijkt

dieper en dieper in het water en beseft dat het rimpelende water woeliger wordt; een frons verschijnt, een wrede trek. Spiegelbeeld en Narcissus lijken zich van elkaar te verwijderen, maar dat gebeurt alleen in het uiterlijk.

De tragische dood van Sibyl Vane, zijn Echo, kan Dorian enkel beschouwen vanuit zijn eigen perspectief. Hij heeft geen enkele binding met de gevoelens van anderen. Zijn enige vergelijkingsmateriaal is het sublieme, de kunst:

'So I have murdered Sibyl Vane,' Dorian Gray said, half to himself - 'murdered her as surely as if I had cut her little throat with a knife. Yet the roses are not less lovely for all that. The birds sing just as happily in my garden. And tonight I am to dine with you, and then go on to the Opera, and sup somewhere, I suppose, afterwards. How extraordinarily dramatic life is! If I had read all this in a book, Harry, I think I would have wept over it.' (p. 80)

Dorian Gray is in een droomwereld blijven steken waar alles kunstmatig is, juist de dood:

'[...] And yet I must admit that this thing that has happened does not affect me as it should. It seems to me to be simply like a wonderful ending to a wonderful play. It has all the terrible beauty of a Greek tragedy, a tragedy in which I took a great part, but by which I have not been wounded.' (p. 81)

Ook Lord Henry esthetiseert de dood, en hier vloeien de alter ego's van leerling en leermeester samen. De ervaring die Lord Henry niet heeft, maakt hij zich eigen door zijn kunstwerk Dorian Gray:

In the present case, what is it that has really happened? Someone has killed herself for you. I wish that I had ever had such an experience. It would have made me in love with love for the rest of my life. (p. 82)

Het thema van maskers en afstand blijft het fascinerende onderwerp voor de hoofdfiguren in de roman. Dorian Gray wordt beïnvloed door Lord Henry die gelooft dat alleen door afstand te houden, men aan het ondraaglijke leven kan ontsnappen. Geen van de drie karakters heeft een binding met de werkelijkheid, alle drie kiezen ze voor een uitweg.

Lord Henry houdt de wereld op een afstand door zijn (gespeeld) cynisme en zijn meedogenloze minachting. Dorian Gray houdt de wereld op een afstand door in een droomwereld te leven waarin hij het middelpunt is en waar zijn ziel geen rol meer speelt, behalve op de achtergrond. Zo wordt hij niet geconfronteerd met verantwoordelijkheid en teleurstelling. Hij put geluk uit zijn perfecte schoonheid onvergankelijke jeugd. Basil houdt de werkelijkheid op een afstand door haar te vervormen en te perfectioneren in kunst.

De eeuwigheid en de onsterfelijkheid zijn voor alle drie van levensbelang. Hun vastklampen aan schoonheid en uiterlijk zal hen fataal worden, ook Lord Henry, die nooit liefde of ware vriendschap zal kennen. Tot het einde gelooft hij in de onschuld van Gray, enkel en alleen omdat Gray "van een andere orde is": mooi, perfect, en daardoor niet in staat tot kwaad.

3.4.4 De dood als straf voor het verlangen naar onsterfelijkheid

De roman heeft, zoals al eerder gezegd, een opvallend onderliggende moraal, die conservatiever is dan men op het eerste gezicht zou vermoeden. Het allerhoogste bereiken wordt genadeloos afgestraft.³⁶ Kunst is het allerhoogste, een uiting van het goddelijke, maar ze is ook meedogenloos, en zonder oordeel. De kunst is Basils dood: Dorian Gray is een kunstwerk dat hij geschapen heeft. De artificiële buitenkant is door Basil op het canvas vereeuwigd. Zijn hang naar schoonheid wordt hem fataal. De kunstenaar is schuldig:

'Years ago, when I was a boy,' said Dorian Gray, crushing the flower in his hand, 'you met me, flattered me, and taught me to be vain of my good looks. One day you introduced me to a friend of yours, who explained to me the wonder of youth, and you finished the portrait of me that revealed to me the wonder of beauty. In a mad moment, that, even now, I don't know whether I regret or not, I made a wish, perhaps you would call it a prayer...' (p. 124)

De roep naar schoonheid en de vlucht uit de werkelijkheid, het toegeven aan narcisme, is de roep uit een gebed. Een gebed dat maar ten dele wordt verhoord. "Lead us not into temptation" (p. 125), bidt Basil later, voor hij als een lam wordt geofferd voor de zaak van de kunst.

Dat Dorian Gray geen verantwoording neemt ligt dus ten dele besloten in het feit dat hij perfect is: hij is ten alle tijde onschuldig. Kunst kan geen daden verrichten. Het is slechts de spiegel en de ziel van de werkelijkheid. De ziel van Dorian verraadt dat die schuld niet te ontlopen is, omdat de aardse versie van het kunstvoorpwerp zo nauw met hem verbonden is. Narcissus aanvaardt echter geen schuld omdat hij in een droomwereld leeft. Hij kan niet onderscheiden en hij kent geen empathie. Wie geen empathie kent, kan zich niet schuldig voelen.

De onaantastbaarheid van de kunst is niet het enige thema hier, zoals in het gedicht van Nijhoff. Ook de schuld van kunst en maatschappij wordt aangestipt. Dorian Gray wordt bijvoorbeeld, indirect door toedoen van Lord Henry, "vergiftigd" door een boek, een uiterst giftig, want decadent boek. Dit boek, *À rebours* van Joris Karl Huysmans, heeft een magische en magnetische aantrekkingskracht op Dorian Gray. Hij kan er niet van afblijven en keert er steeds weer naar terug. Hij begint Het Kwaad als studie op te vatten.

The hero, the wonderful young Parisian, in whom the romantic and the scientific temperaments were so strangely blended, became to him a kind of prefiguring type of himself. And, indeed, the whole book seemed to him to contain the story of his own life, written before he had lived it. (p. 102)

Ook de maatschappij is deels schuld aan de ondergang van Dorian. De tijd van Oscar Wilde is slechts gericht op de etiquette, het uiterlijk vertoon.

Society, civilised society at least, is never very ready to believe anything to the detriment of those who are both rich and fascinating. It feels instinctively that manners are of more importance than morals, and, in its opinion, the highest respectability is of much less value than the possession of a good *chef*. [...] For the canons of good society are, or should be, the same as the canons of art. Form is absolutely essential to it. [...] Is insincerity such a terrible thing? I think not. It is merely a method by which we can multiply our personalities. (p. 113)

De ware ziel, die onder de vernislaag broeit, is van buitenaf zorgvuldig onzichtbaar. Deze maatschappijkritiek wordt via via verwoord door de commentaren op het slappe en nietszeggende sociale leven, de codes, en het schilderij als hoofdmotief. Uiteindelijk is de ziel niet te verbergen, hoe men ook probeert, zegt *The Picture of Dorian Gray*.

Die corruptie van de maatschappij beleeft aan het slot een climax. De ziel is onherstelbaar vernield, Narcissus herkent zich met moeite terug. De gespletenheid, de scheiding van vorm en inhoud, is in het kunstwerk geslopen. Nu is het een duivels kunstwerk: enkel vorm, geen inhoud. Narcisme raakt aan het hermafroditische en apollinische. Waanzin, ijdelheid, hypocrisie en nieuwsgierigheid hebben hun tol geëist en er is niets dat Dorian nog kan herstellen. Zonder ziel raakt de buitenkant corrupt, maar alleen via de kunst (het schilderij) is dit zichtbaar.

Uit zelfhaat verwoest Dorian Gray de spiegel, de spiegel die hij eerder nog gebruikt had om zichzelf in drievoud te bewonderen. De heilige drie-eenheid van man, spiegel en kunstvoorwerp liepen voor even in elkaar over om te smelten tot één enkel goddelijk, duivels wezen:

The very sharpness of the contrast used to quicken his sense of pleasure. He grew more and more enamoured of his own beauty, more and more interested in the corruption of his own soul.

(p. 103)

Dorian Gray houdt van zichzelf zoals anderen van hem. De wereld aanbidt zijn uiterlijk en zijn onvergankelijke jeugd zoals hij zijn corrupte ziel aanbidt. Tot de corruptie niet meer verdragen is. Het moraal: niet het uiterlijk is belangrijk maar de ziel van de mens. Zelfs Narcissus beseft dat wanneer de ziel onherstelbaar verminkt is, de dood de enige uitweg is, al is hij in vorm ongeschonden en perfect. De ziel is sterker dan het uiterlijk.

Zo grijpt het kunstwerk in. Het herneemt zijn goddelijke en onaantasbare status, de perfecte balans tussen vorm en inhoud wordt in ere hersteld. Op de grond ligt een herinnering aan de werkelijkheid: een afzichtelijke man met een dolk in zijn borst.

Dorian overschrijdt de grens tussen realiteit en eeuwigheid, zoals ook bij Rilke al was te zien: de werkelijke eenheid van lichaam en ziel bestaat in de dood. De dood is het schilderij, de eeuwige schoonheid. Voor de mens is de eeuwige jeugd onhaalbaar. Kunst (literatuur, fotografie, schilderkunst) bestaat bij de gratie van die jeugd. De dood van Narcissus is de eenwording met het schilderij, zijn spiegelbeeld in het water. Het sublieme wordt bereikt door de verdrinkingsdood. Kunst is dodelijk.

3.5 Narcissus als parodie: *Het leven is elders* van Milan Kundera

3.5.1 De visie van een schrijver: het verschil tussen Dorian Gray en Jaromil

De Tsjech Milan Kundera (1929) is een schrijver die de roman gebruikt als een ironisch en parodistisch instrument. Zijn boeken zijn zowel uiterst fictief als uiterst realistisch, daar hij de verbeelding altijd in contact brengt met feiten uit de geschiedenis. Nu eens is de Praagse lente achtergrond, dan weer de muziek van Bach. Zoals duidelijk wordt bij lezing van zijn *De kunst van de roman*, beschouwt Kundera de roman als een essentieel onderdeel in de ontwikkeling en intellectuele groei van de westerse mens.

In *Het leven is elders* gaat Kundera op zoek naar het wezen van het hedendaagse narcisme, en het gevaar dat de lyriek, een narcistisch kenmerk bij uitstek, vormt voor een democratische samenleving.

Het auctoriële vertelperspectief wil invalshoeken en gezichtspunten erkennen, en is meer dan een intertekstueel spelletje. Misschien is Milan Kundera een voorstander van dit perspectief omdat hij uit een totalitaire achtergrond komt: de angst voor één enkel gezichtspunt, voor autoriteit, ontwikkelt zich bij Kundera tot een instantie die in alle openheid een verhaal creëert en voortdurend keuzes maakt die soms aanvechtbaar zijn.

Kundera gelooft in de kunst van de roman. De roman heeft een functie die uitstijgt boven het entertainment, en biedt de lezer nieuwe perspectieven en een meerduidig inzicht. Poëzie heeft voor Kundera een andere relevantie dan de roman. De parodie op de dichter in *Het leven is elders* is een uitvloeisel van de essentie van de narcistische lyriek, en het gevolg van het karakter van de schrijver, de persoonlijke en politieke achtergrond van de schrijver:

In an interview with Antonin J. Liehm in February 1967, Kundera discusses poetry, especially lyric poetry, at some length and provides an idea of why he holds it up to doubt: A country's excessive love of poetry may create a social mentality that, while not necessarily irrational, could be described as "rather hysterical, sentimental, and partial to kitsch." Exclusive interest in lyricism creates an attitude turning "everything into perfumed, rosy, clouds." When Liehm challenges him about those opinions, Kundera responds that "in periods of angry bias it seems to me that among the accused standing before the court - somewhere between Enthusiasm and Gullibility - I recognize the face of [Abused] Lyricism."³⁷

In *Het leven is elders* wordt de dichter vanuit een archetypische invalshoek onder de loep genomen, en dus is er sprake van een parallelle ontwikkeling van Jaromil en verschillende dichters uit de geschiedenis, zoals Shelley, Rimbaud, Lermontov en Wolker.

In zijn boek *Understanding Milan Kundera*, behandelt Fred Misurella een keur van Kundera's romans. *Het leven is elders* ziet Misurella als een logisch vervolg op *De grap*. Echter, zo zegt Misurella, waar de hoofdfiguur uit *De grap* sympathiek bij de lezer overkomt, daar blijft er een afstand tussen Jaromil en de lezer in *Het leven is elders*. Alhoewel Misurella het Narcissusmotief gebruikt om het slot te beschrijven, laat hij dat bij de eerdere hoofdstukken na. *Het leven is elders* kan niet begrepen worden zonder Narcissus en het narcisme als leesstrategie te hanteren. Het boek is een onderzoek naar de oorzaak en de gevolgen van narcisme en de eeuwige, archetypische adolescentie.

Narcissus is niet alleen het belangrijkste motief in de roman, maar ook een bindmiddel met andere literaire werken. Steeds dezelfde kenmerken komen aan de orde, hoewel gevarieerd. Zo heeft Jaromil veel weg van Dorian Gray. Beide bezitten een eeuwige jeugdigheid. Echter met een verschil: waar Dorian verlangt naar die jeugd en die jeugd wil behouden, daar verlangt Jaromil naar erkenning en volwassenheid. Beide verlangens zijn narcistisch. Jaromil raakt, evenals Dorian, corrupt door die zelfliefde. Wilde schreef echter een ouderwetse horror, Kundera leeft in een cynischer tijdperk en schrijft een komedie. Hij zet de jongeling die door Wilde nog uiterst serieus wordt genomen, letterlijk te kijk, op het koude balkon waar Jaromil zijn longontsteking zal opdoen.

Het karakter van Dorian Gray is duivelser dan het karakter van Jaromil. Jaromil is vele malen naïefer dan Dorian Gray, die de gevolgen van zijn daden nog doorziet. Jaromil is een "dommer" personage. Zijn zoektocht naar volwassenheid en erkenning is te verklaren vanuit die domheid.

Van Dorians achtergrond wordt de lezer niet veel wijzer: hij blijft een duistere, subversieve held, een enigma. Dorian Gray heeft zijn moeder al heel vroeg verloren en is dus opgeroeid zonder de bevestiging van de moederblik. Jaromil, zou (om in de termen te denken van Kundera), erg "opzien" naar die mannelijke en slimme held uit de roman van Oscar Wilde. Jaromil is het tegenovergestelde van enigmatisch: hij is een open boek, zo plat beschreven dat er niets heldhaftigs aan hem is, noch aan zijn daden, noch aan zijn woorden. Zijn woorden verdrinken in pathetiek. Bovendien heeft Jaromil een verleden. Hij probeert dat verleden te ontvluchten, de zelfbedachte toekomst in. Maar helaas: de blik van de moeder laat hem geen seconde met rust.

3.5.2 De moeder van Narcissus

Het leven is elders is een parodie op de “Bildungs roman”. We volgen het leven van de kleine Jaromil tot aan zijn dood. Nergens zal de lezer zich echter met Jaromil identificeren. Jaromil is niet alleen een schertsfiguur, hij is een archetype. De ironie is al op de eerste bladzijde merkbaar.

Als de moeder van de dichter zich afvroeg waar de dichter werd verwekt, kwamen drie mogelijkheden in aanmerking: 's avonds op een bank in een park, op een middag in de flat van een collega van de vader van de dichter of 's morgens in een romantisch landschap vlak onder de rook van Praag. (*Het leven is elders*, p. 9)

De eerstgenoemde personage is de moeder, en niet de dichter. Zowel inhoudelijk als vormtechnisch, zal de moeder Jaromil blijven achtervolgen tot aan, en misschien zelfs tot in de dood. Ook de lezer komt niet los van de moeder van de dichter. Zij is een aanwezigheid die de roman een ongemakkelijke beklemming geeft. Op de laatste pagina is ze er nog steeds, en ze is nooit weggeweest.

De woorden van Schwartz-Salant komen weer in de herinnering, zoals eerder aangehaald:

But if the spirit archetype is not positively constellated in the parents, it is difficult or impossible for them to properly accept the child's projection. The mother and father must accept being treated by the child as if they were invulnerable, without their own feelings and needs, knowing that this is not the child's “selfishness” operating, but rather the “godlike” projection of the spirit; otherwise they will find the projections oppressive, leading to demands that the child “grow up”. In turn, the child often does grow up, but prematurely, and at the price of acquiring a narcissistic defense that prevents the archetypal projection from attaching to anyone, thus inhibiting a positive psychological development.³⁸

Jaromil moet het nietige leven van de moeder aan zien geven. De dichter zal aldus altijd blijven vechten om de erkenning van zijn moeder. Hij krijgt die erkenning alleen in ruil voor de opoffering van zijn vrijheid. De moeder kent geen geluk in de liefde en heeft een meer succesvolle zus. De zoon is de enige manier om haar leven van een zekere glans te voorzien. De moeder is Assepoester die verongelijkt verlangt naar een glansrijke sprookjesavond.

Misschien is Jaromil wel verwekt in de flat, maar dat zou een weinig glorieuze start zijn van haar nieuwe leven. Dus kiest ze het decor dat is “belicht door de zon”, waar “licht in plaats van duisternis” is, “dag in plaats van nacht”. Ze kiest voor het verhevene, alles of niets, zoals ook haar zoon dat zal doen tijdens zijn relatief korte leven. Alles of niets, en dus alles: de romantiek, de symboliek, de kunst. De verwekkingsplek is archaïsch en primordiaal (met de rotsen, de onaantastbare natuur), én hopeloos cliché. Immers, dit oerlandschap ligt op een steenworp van de eerste flatgebouwen van Praag en is toegankelijk voor iedereen die een zondagmiddag zou willen wandelen.

Bijna niemand heeft een naam in deze roman. Kundera noemt Jaromil dikwijls “de dichter”, en daarmee brengt hij het verhaal naar het niveau van het universele. Jaromil wordt een prototype van alle lyrische dichters, die Kundera ook bij hun naam noemt in de loop van het verhaal. En niet alleen de dichter en de moeder worden archetypes, ook andere personages worden bij hun wezenskenmerk genoemd, en de banaliteit en de ironie die daar het gevolg van is, kaatst ook weer met terugwerkende kracht op “de dichter” en “de moeder”. Zo zijn er “de kunstschilder” en “de zoon van de conciërge”, maar ook “de studente”, “de cineaste” en zelfs “de rooie”, het lelijke en enige vriendinnetje van Jaromil.

Er is ook “de vader”, maar die is nooit aanwezig. Hij sneuvelt als Jaromil nog klein is. De

aanwezigheid van de vader wordt dus verbeeld door diens afwezigheid, en hij is de uitbeelding van de mannelijkheid waar Jaromil tevergeefs zijn leven lang naar zal zoeken.

De moeder is op verschillende manieren dominant. Ze is een dominant verhaalmotief, ze is in de competitie tussen vader en moeder de grote winnares, en ze is de dominante factor binnen de opvoeding en het karakter van Jaromil. De verbeelding van de moeder is zelfs al dominant als Jaromil nog maar een vrucht in de schoot is. De moeder wil een zoon, een zoon die een kunstenaar is, een Apollo, god van de kunsten.

[O]p een brede voet lag een zware ronde plaat van grijs marmer en daarop stond een beeldje van een naakte man; de man hield met zijn linkerhand een lier vast die op zijn gewelfde heup steunde. Zijn rechterhand zwaaide pathetisch alsof de vingers zojuist de snaren hadden beroerd; zijn rechterbeen stond een pas naar achteren en zijn hoofd was achterovergebogen, waardoor de ogen omhoogkeken. Bovendien was het hoofd van de man buitengewoon mooi, met krullend haar, en verleende het witte albast waaruit het beeldje was vervaardigd de figuur een vrouwelijke tederheid, ofwel het uiterlijk van een goddelijke jongeling; het woord goddelijk kozen we trouwens niet zomaar: volgens het in de sokkel gegraveerde opschrift was de man met de lier de Griekse god Apollo. (pp. 11-12)

Dit beeld wordt de wensdroom van de moeder. Ze stelt haar kind gelijk aan deze prachtige en dromerig kijkende jongeling. Alles zal wijken om die wensdroom te laten bestaan. De liefde die ze opvat voor de stenen Apollo, wordt gesublimeerd in de verstikkende moederliefde voor Jaromil.

De vader, die niet opgewassen is tegen de oerkracht van de moeder, uit zijn verzet door het beeld telkens om te draaien, met het achterwerk naar de kamer, of met een sok erover, zodat het beeld als kapstok dient en banaal wordt. Indirect wijst de archetypische vader hier de vrouwelijkheid en het narcisme af - hij banaliseert - en dus ook de toekomstige Jaromil, zijn eigen zoon. Hij gooit de poort dicht naar de volwassenheid die de jonge en naïeve dichter zo begeert.

Nog voor Jaromil geboren wordt, is de relatie tussen moeder en zoon verstoord en bevuild, op het incestueuze af.

Ze keek naar zijn lieflijke gezicht en vatte de hoop op dat het in haar buik groeiende kind zou lijken op deze mooie vijand van haar echtgenoot. Ze wilde dat de gelijkenis zo groot zou zijn, dat in haar gevoel niet de echtgenoot maar deze jongeling haar had bevrucht; ze smeekte hem om met zijn toverkracht de ongelukkige ontvangenis te herstellen, te herdrukken, over te schilderen, zoals de grote Titiaan ooit een schilderij maakte op verknoeid schilderslinnen van een prutser. (p. 12)

De moeder heeft zo'n grote obsessie voor haar ongebooren zoon en de kunst dat ze hem Apollo wil noemen. Die naam betekent voor haar "Hij die geen menselijke vader heeft". Jaromil is Tsjechisch voor "Hij die van de lente houdt" of "Hij van wie de lente houdt".

Zo is Jaromil al door de naamgeving in gevangenschap. De moederliefde blijkt zo dominant dat hij er niet meer onder vandaan zal komen. Misschien dat Jaromil daarom zo'n afkeer heeft van zijn eigen lichaam: in zijn lichaam wordt de neurose van het moederlichaam gespiegeld. Als Jaromil eenmaal geboren is en op vierjarige leeftijd ziek is, eist ze zijn lichaam op.

[Z]e dwong hem te eten en voelde voor het eerst dat ze niet alleen vriendin maar ook heerseres was van dit lichaam; het lichaam verzette zich, het wilde niet slikken maar moest wel; met een vreemd genoegen keek ze naar het vergeefse verzet van het lichaam en naar zijn onderwerping, naar de smalle hals, waarin de weg van de ongewilde hap zich aftekende.

Ach, het lichaam van de zoon, haar thuis en paradijs, haar koninkrijk. (p. 19)

De zeer ongezonde en ongelijke verhouding van de moeder met de zoon komt voort uit haar frustraties en neuroses: de rivaliteit tussen de zusters, de prestatiedrang jegens de ouders, haar man die haar niet meer aanraakt. De zoon wordt de gesublimeerde minnaar van de moeder.

De minnaar kon haar schoot gebruiken, maar heeft er nooit in gewoond, hij kon haar borst aanraken, maar hij heeft er nooit uit gedronken. Ach, het voeden! Liefderijk sloeg ze de vissebewegingen van de tandeloze mond gade en stelde zich voor hoe samen met de melk ook haar gedachten, haar verbeeldingen en haar dromen haar zoontje binnenvloeien. Het was een paradijselijke toestand: het lichaam mocht volledig zijn lichaam zijn en hoefde zich niet met een vijgeblad te bedekken; ze waren verzonken in het onafzienbare van de rust; ze leefden samen zoals Adam en Eva voordat ze in de appel van de boom der kennis hadden gebeten; ze leefden in elkaars lichaam buiten het goed en het kwaad [...]. (pp. 16-17)

De moeder keert terug in de primordiale wereld van de lichamelijkheid, voor Jaromil werkelijk een begin. Hier wordt zijn onbewuste "aangemaakt". Altijd zal een dunne navelstreng gespannen zijn tussen de moeder en de dichter. De verbinding loopt regelrecht naar de tijd waar hij als een tandeloos oerdier aan de borst van de moeder drinkt. Jaromil is de plaatsvervanger van de minnaar omdat hij het lichaam van de moeder niet classificeert maar eenvoudig nodig heeft om te overleven.

De moeder groeit uit tot een primordiaal erotisch en ontfermend subject. Ze is zowel verzorgster als verleidster, en beide taken projiceert ze, bij gebrek aan een minnaar, op de zoon. Vandaar de jaloezie die de moeder voelt voor de vriendinnetjes van Jaromil: er is geen duidelijke scheidslijn tussen zoon en lustobject.

Haar bezittelijkheid gaat zelfs zo ver dat de moeder met niets minder genoegen neemt dan de ziel van Jaromil. "En de ziel van de zoon? Was die dan niet haar koninkrijk? Jazeker!" (p. 20) Hiermee is ook het spiegelbeeld van de jongen veranderd in het gelaat van de moeder. Zoals ook bij de andere teksten over en met Narcissus al werd geconstateerd, speelt de *ziel* in de mythe een grote rol. De schizofrenie is door onwetendheid en zelfliefde een feit, bij Jaromil wordt die schizofrenie versterkt door de verwarring van zijn gezicht met die van de moeder.

De spiegel wordt in eerste instantie opgebouwd uit taal. Taal is het onbedoelde en onbewuste medium waardoor de ziel zich manifesteert; de dichter is geboren.

Elke taaluiting van de kleine Jaromil worden opgeschreven, geboekstaafd en bewonderd. Zo ontdekt Jaromil zijn eigen omtrek: hij wordt zich bewust dat taal boven alles een instrument is om aandacht te krijgen. Hij ontdekt de kunst van taal, die boven alles is verheven. Hier ontstaat de dichterlijke Narcissus. De magie van het woord wordt ontdekt. Vooral de wonderen die het woord teweeg brengt bij anderen, zijn een reden voor de dichter luid te scanderen en zelfbewust rond te lopen.

Taal is niet alleen de spiegel van de dichterlijke ziel (vooral in de traditie van de lyrische poëzie): die taal, door tussenkomst van de oermoeder, wordt daadwerkelijk een spiegel voor Jaromil, als hij op zijn zesde verjaardag een eigen kamer krijgt, behangen met eigen teksten die in de loop van de jaren legendarisch zijn geworden in huiselijke kring. Natuurlijk heeft de moeder die vellen volgeschreven, heeft zij de teksten uitgezocht uit haar (selectieve) geheugen, en heeft zij hier en daar een kleinigheid veranderd, zodat ze ook in deze situatie op verschillende niveau's heerseres is.

De moeder manipuleert het kleine universum van de dichter. De regels "Mamma, ik geef je een likzoen" en "Mijn mamma is mooiste mamma" (p. 23) kiest zij niet voor niets uit. Ze bevestigen de erotische en amoureuze band van de moeder met haar surrogaat-minnaar. De

dichter prikt daar op zo'n jonge leeftijd nog niet doorheen, hij is enkel geobsedeerd met zichzelf en zijn teksten, die als een spiegel zijn ziel tonen.

Hij wist weliswaar niets te zeggen, maar was niet ontevreden; hij pronkte toch altijd met zijn woorden en wilde niet dat ze als rook zouden vervliegen; nu hij ze daar zag, zorgvuldig met tekeninkt tot schilderijtjes omgetoverd, voelde hij succes, een succes zo groot en zo onverwacht dat hij daar niet op kon reageren en verlegen werd; hij had het begrepen, hij was een kind dat belangrijke dingen zegt. [...] Vanuit zijn ooghoek zag hij op de muren zijn eigen woorden, versteend, verstijfd, duurzamer en groter dan hijzelf, en dat betoverde hem; hij voelde zich door zichzelf omringd, talrijk, hij vulde de hele kamer, het hele huis. (pp. 24-25)

De bewondering die hier groeit, is de bewondering voor het Ik en het mysterie van de eigen identiteit. De eeuwigdurende en nooit meer aflatende zoektocht zal echter steeds weer blijven stuiten op dat oerpersonage in het menselijk leven: de moeder.

Haar verlangen geldt het moederschap op zich: ze is alleen wie ze is in de hoedanigheid van een moederlijk en barend wezen. Omdat het haar niet gegeven is meer kinderen te maken, wordt Jaromil een duplicaat. Als ze voor een rustkuur vertrekt en op het idee komt om haar zoon mee te nemen, zegt ze:

'Jaromil, je bent mijn eerste én mijn tweede kind,' en met haar wang tegen de zijne gedrukt, vervolgde ze haar krankzinnige gedachte: 'Je bent mijn eerste, tweede, derde, vierde, vijfde, zesde én tiende kind...' en ze kuste hem over het hele gezicht. (p. 34)

Jaromil oogst overal bewondering en klasgenootjes weet hij te beïndrukken met woorden. Maar natuurlijk wordt hij door zijn van nature zelfvoldane en arrogante houding niet geaccepteerd. De schuld ligt bij de moeder.

Die liefde liet overal sporen na; ze kleefde aan zijn overhemd, zijn kapsel, aan de woorden die hij gebruikte, aan de tas waarin hij zijn schoolschriften droeg, zelfs aan de boeken die hij thuis voor zijn plezier las. (p. 27)

Jaromil raakt afgezonderd en leeft in een fantasiewereld, waar hij machtig is en kan doen wat hij wil. De figuren die hij tekent hebben stevast hondenkoppen, omdat zijn werkelijkheid grotendeels bestaat uit de liefde voor de hond. Hij kan zich niet inleven in de ruimte die buiten zijn wereld bestaat. Daarbij: gezichten bestaan niet werkelijk voor hem. Slechts zijn eigen gezicht is werkelijk.

Het gezicht wordt een belangrijk element in de psyche van deze Narcissus. Hij zoekt altijd reflectie, ook als hij een gezicht ziet dat niet de zijne is, zoals in het geval van zijn latere vriendinnetjes. In het gezicht zoekt hij bevestiging, in het gezicht leest hij afkeur. Zoals Narcissus aanvankelijk geobsedeerd is door de liefde en de schoonheid van het andere gezicht in het water (voor hij het herkent als van hemzelf), zo is Jaromil geobsedeerd door het gelaat waarin hij zich gewaarborgd weet. In het gezicht van de Ander denkt hij uit te kunnen groeien tot mythe, tot dichter, tot held.

De blik die hem achtervolgt is niet alleen de blik van de Ander, ook de blik van de buitenstaander. Zo ontstaat tegelijkertijd het solipsistische karakter van Narcissus, als ook zijn overbewustzijn. Hij vraagt zich in elke situatie af of hij er wel goed uitziet, of hij niet iets zegt dat de ander niet waardeert. Gaandeweg verliest hij zijn identiteit en krijgt er een steeds valser duplicaat voor terug.

3.5.3 De kunstenaar als opvoeder

Een figuur die het leven van de moeder en de dichter in de war stuurt en het evenwicht verstoort, is de kunstenaar. Hij belichaamt zowel de mannelijke erotiek (tegenover de kinderlijke erotiek van Jaromil) als de vaderfiguur. Hij is de antithese van de aspirantkunstenaar, maar zal, juist door zijn volwassenheid en compromisloosheid, ten onder gaan in het communistische systeem, terwijl Jaromil met de winden meewaait en niet wordt weggestoten.

De schilder vormt de toegangspoort tot de Kunst. Hij leert Jaromil kijken, hij leert hem het voyeurisme, en hij leert dat hij het onbekende moet verkennen. Tot dan toe schildert Jaromil alleen wat hij uit zijn eigen ervaringswereld kan opdiepen, maar de kunstschilder laat hem de diepte van de ziel verkennen.

Opvallend is dat Jaromil de vrouwen tekent zonder hoofd. Het menselijke gezicht blijft een object dat hem zal achtervolgen. Schilderen is kijken en afkijken. In de blik zoekt Jaromil bevestiging maar ook vindt hij daar de grootste bron van zijn angst: afwijzing. Hij is dan ook zielsgelukkig als de schilder, die niet onder de indruk is van zijn kunsten, de gedichten waarmee Jaromil schoorvoetend aan komt zetten, wél waardeert.

De schilder is vrij, hij volgt slechts de kunst, en het experiment is heilig. Deze instelling is overdonderend voor zowel de moeder als de dichter. Voor de zoon is hij een duivelskunstenaar, die hem nieuwe literatuur leert kennen, en nieuwe gedichten. Hij bevuilt het symbool van zuiverheid, zoals Lord Henry doet met Dorian Gray. De schilder is ook zelf een Narcissus, iemand die voor zichzelf een spiegelbeeld creëert en zijn macht en wijsheid kan uitoefenen op een hulpeloos proefdier.

Zoals de vrouw van Lord Henry uitspraken en meningen herkent van haar man in de woorden Dorian Gray, daar herkent Jaromil dikwijls dat hij de lichaamstaal en de woorden, en zelfs de dictie van de schilder overneemt, juist als hij in vervoering raakt en zichzelf zou moeten zijn. Zijn narcisme en onmetelijke onzekerheid hebben tot gevolg dat hij geen eigen identiteit heeft. De gespletenheid die deel is van Narcissus, is ook deel van Jaromil: óf hij neemt de identiteit aan van de schilder, óf die van zijn moeder.

Hij pleegt als een ware Oedipus vadermoord door in een discussie met de schilder en diens kunstenaarsvrienden, de revolutie en de intrede van het communisme te verdedigen. Dit verraad sluit ook zijn eigen gedichten in, die niet passen in een totalitair regime. De discussie tussen leerling en leraar is het duel tussen gespiegelde en spiegelbeeld, tussen vader en zoon, tussen wijsheid en onstuimigheid. De schizofrene Narcissus strijdt met een spook waar hij geen vat op heeft, omdat zijn hele wezen doortrokken is van de Ander. Zelf is hij leeg.

Uit woede omdat hij zich vernederd voelde, formuleerde hij (vond hij) boosaardig. Eén ding echter trof hem al bij de eerste woorden die hij uitsprak: weer hoorde hij in zijn stem die bizarre, autoritaire intonatie van de kunstschilder en hij kon zijn rechterhand er niet van weerhouden zich door de lucht te bewegen op een manier die typisch bij de kunstchilder paste. Eigenlijk was het een vreemd twistgesprek van de kunstschilder met de kunstschilder, van de man kunstschilder met het kind kunstschilder, van de kunstschilder met zijn in opstand gekomen schaduw. Jaromil was zich ervan bewust en voelde zich nog meer vernederd; daarom gebruikte hij steeds hardere formuleringen om zich op de kunstschilder te wreken vanwege diens gebaren en diens stem waarin hij gevangen zat. (p. 170)

Het doel heiligt de middelen. Maar het doel is hier niet de overtuiging van het communisme: het doel is aanzien, waardering, de toetreding tot de wereld van de volwassene.

Jaromil zag dat door zijn woorden alle aanwezigen met afschuw werden vervuld, dat zij in hem de vleesgeworden ondergang proefden van alles waarvan zij hielden en waarvoor zij leefden.

Het was triest, maar ook mooi: Jaromil verloor voor even het gevoel kind te zijn. (p. 171)

Aan het eind van de roman wordt het verraad aan de kunstschilder gestraft. Op het feestje van de cineaste, door wie Jaromil zo gefascineerd is, wordt hij aangesproken op zijn verleden met de kunstschilder. De kunstschilder is onder het nieuwe, totalitaire regime een persona non grata, een "volksvijand". Zijn experimenteerzucht en zijn vrijheid zijn ongewenst. Zijn kunst is te volwassen, zijn schilderijen worden bestempeld als "bourgeois decadent". Zo praat de man op Jaromil in. Het oordeel raakt Jaromil in het hart.

'Hij is uit de academie gegooid en werkt nu als hulparbeider in de bouw. Omdat hij er niet over piekert te herroepen waar hij in gelooft. Toch maakt hij heel mooie schilderijen, terwijl jij weezinwekkende shit schrijft!' (p. 328)

Jaromil probeert zich ten overstaan van iedereen te revancheren en de vernedering te keren. Maar zijn grote en beledigende woorden maken de vernedering alleen maar groter als hij prompt op het balkon wordt gezet. Daar wordt hij door de kou bevangen, maar terug naar binnen wil hij niet, bang voor een verdere vernedering. Zo wordt hij ziek op het balkon en zal niet veel later sterven.

De ontmoeting met de kunstschilder wordt hem dus uiteindelijk fataal. Hij wil zijn spiegelbeeld breken, en daarmee brengt hij zichzelf om het leven. Ook in het geval van deze Narcissus is de dood de enige mogelijkheid om de patstelling te doorbreken.

De moeder wordt ook ingewijd. Niet alleen in de erotiek, maar vooral in de vrijheid. Uiteindelijk is die vrijheid haar teveel en krijgt ze een kleine zenuwinzinking. De aanvankelijk schaamte voor de ouderdom van haar lijf verdwijnt als de kunstschilder haar lichaam in dienst stelt van de kunst. Hij bedrijft de liefde met haar en eist niets van haar, behalve dat ze zich volledig laat gaan en niets meer terughoudt. De moeder, die behoudend en angstvallig is, en niet gewend aan zo'n bohemien bestaan, komt meer en meer onder druk. Daarbij voelt ze dat ze Jaromil bedriegt. Soms zit hij in de kamer naast hen te werken.

Deze gedachte aan bedrog komt regelrecht voort uit de liefdesrelatie van de moeder met de zoon. Alleen een minnaar kan zo bedrogen worden, een zoon niet. Toch blijft de moeder moeite hebben met de relatie en kan ze zich nooit helemaal voelen zoals ze zich zou moeten voelen: levenslustig, jong, en vrij.

De schilder voedt de moeder op in de kunst, maar hier steekt haar minderwaardigheidscomplex de kop op. Zij begrijpt de boeken en de gedichten maar half, of helemaal niet, terwijl ze ziet dat haar zoon de boeken verslindt. Het minderwaardigheidscomplex verkrampst haar. De moeder is van huis uit omringd door conventies en weet niet wat vrijheid is. Dit is een van de redenen waarom ze de komst van het nieuwe regime zo makkelijk accepteert: regels, wetten en beperkingen laten haar vrijer voelen dan de vrijheid.

En hoe meer ze trachtte *vrijheid aan te kunnen*, des te meer werd vrijheid een moeilijke opgave, een plicht, iets waarop ze zich thuis moest voorbereiden (doordenken met welk woord, welke wens, welke daad ze de kunstschilder zou verrassen en hem spontaniteit tonen), zodat ze onder de druk van vrijheid gebukt ging als onder een zware last. (p. 54)

Als de kunstschilder haar uiteindelijk tot kunstwerk maakt, haar stolt in haar naaktheid, en bevrijdt van het tijdelijke, raakt de situatie voor haar bijna verstikkend. Ze stikt in de overweldigende vrijheid en losbandigheid. Onder zijn blik verschrompelt ze. Waar Narcissus en Jaromil hun bestaansrecht ontlenuen aan de blik, daar verdwijnt de moeder onder de

nietsontziende blik.

Dus stond ze in het midden van het atelier en dacht alleen maar aan haar buik; ze durfde niet omlaag te kijken, maar ze zag in gedachten haar buik zoals ze zich herinnerde uit duizenden wanhopige blikken in de spiegel; in haar ogen was ze één en al buik, één en al rimpelige, afschuwelijke huid en ze voelde zich als een vrouw op een operatietafel, een vrouw die aan niets mocht denken, die zich moest overgeven en geloven dat alles weer goed kwam, dat operatie en pijn wel over zouden gaan en dat ze nu maar vol moest houden. (p. 58)

De schok bestaat uit verschillende componenten. Zij kent alleen de liefkozende intimiteit tussen moeder en kind. Ten tweede voelt ze zich van elke bescherming ontdaan. Haar naaktheid was voor haarzelf nog nooit aantrekkelijk: de bevrijding is als een verkrachting. Met geweld wordt ze uit haar veilige en saaie leven gered, door naaktheid en overgave. De schok is ook een ontroering. Hij heeft haar lief zoals zij is, en ze merkt dat ze zich niet hoeft te schamen voor zijn blik.

De primordiale angst voor het lichamelijke, het vuurwarme, komt even naar boven door het intreden van de schilder. Maar snel is de orde alweer hersteld. Pas achteraf, als hun verhouding ten einde is, zal ze wensen dat ze zich had laten gaan. Maar haar zoon eist al haar aandacht. Over hem heeft ze tenminste nog macht. Bovendien moet ze hem beschermen tegen de lichamelijkheid, tegen eventuele rivalen.

3.5.4 Rilke en de aap: Jaromil als weke Narcissus

Het complexe karakter van de moeder staat aan de basis van het karakter van de dichter. Jaromil beseft dat de moeder hem vasthoudt in de wereld van het kind. Hij probeert zich te ontworstelen aan haar invloed. Poëzie is een vluchtmiddel. In de poëzie weet hij zich groot en ongenaakbaar, machtig en buiten de realiteit. Als hij een gedicht schrijft over het dienstmeisje dat hij, als een ware kunstenaar, door het sleutelgat heeft bespied, merkt hij dat het gedicht een eigen leven gaat leiden. Daarin vindt hij troost. Hij herschept, maakt een nieuwe rangschikking. Hij proeft de macht van de kunstenaar.

[H]et geschreven gedicht was even autonoom, onafhankelijk en onbegrijpelijk als de werkelijkheid zelf die met niemand overlegt en er eenvoudig is, autonoom, onafhankelijk en onbegrijpelijk; de onafhankelijkheid van het gedicht bood Jaromil een prachtige schuilplaats, een welkome mogelijkheid van een *tweede leven*; hij vond het zo leuk dat hij de dag daarop verder dichtte en langzamerhand raakte hij aan deze activiteit verslaafd. (pp. 67-68)

De dichter wordt geboren uit een verlangen naar een verborgen leven, ver weg van het geruis en geraas van het dagelijkse leven. Als Narcissus, ver weg van de werkelijkheid en verdiept in enkel en alleen zichzelf en zijn ziel. De moeder is zijn ideale lezer, zijn ideale spiegelbeeld. Zijn poëzie is voor haar de verloren geliefde, de verloren *echtelijke* liefde, troost en trots. De geestelijke macht die de moeder over hem heeft, kaatst terug via zijn verzen, waar zij alleen maar met bewondering en ontzag naar kan kijken, maar niet bij kan. Zijn verzen hebben een fysieke macht over de moeder (p. 70) en macht staat gelijk aan volwassenheid, kracht, mannelijkheid. De kunst verleent hem een goddelijk aanzien, dat echter alleen door de moeder bevestigd wordt. Zo is zij de eerste die hem "dichter" noemt.

Het werd donker, de vader kwam niet en de moeder bemerkte dat Jaromils gezicht zijn eigen tedere schoonheid had waarmee haar man noch de kunstschilder zich kon meten; deze ongepaste

gedachte drong zich zo op dat ze die niet kon kwijtraken; ze vertelde hem hoe ze tijdens haar zwangerschap smekend naar het beeldje van Apollo had gekeken. 'En zie je wel, je bent echt net zo mooi als Apollo, je lijkt zelfs op hem. Het is niet zomaar bijgeloof dat het kind altijd iets overhoudt van datgene waar de moeder tijdens de zwangerschap aan denkt. Zelfs de lier heb je van hem overgenomen.' (p. 70)

Nergens wordt schrijnender duidelijk dat zowel de dichter en de moeder miskend zijn en miskend zullen blijven. De zoon heeft de moeder nodig om te groeien en de moeder heeft de zoon nodig om haar eigen bestaan te rechtvaardigen. Hier zijn zij elkaars spiegelbeeld, de animus en anima binnen één karakter.

Door de roman groeit het narcisme van Jaromil, en daarmee ontwikkelt zijn arrogantie zich tot naïeve wreedheid. Dichtkunst, ziel, gezicht, spiegel: steeds vormen deze componenten het motief van zijn acties. Jaromil wordt een kritische Narcissus: zijn zelfliefde grenst aan walging, en daarmee compliceert hij de Narcissusmythe. Zijn liefde voor het gezicht wordt verstoord door het besef dat hij het gelaat heeft van een kind, waardoor hij in de wereld van de adolescent gevangen zal blijven.

Juist dat adolescentie karakter weerhoudt hem van groei. Hij wordt heen en weer geslingerd tussen trots en schaamte, al naar gelang de reactie van de buitenwereld. De dichter is zowel solipsistisch als extrovert: hij leeft in zijn eigen wereld, zonder benul van de buitenwereld, maar ook draagt hij zichzelf uit, in een desperaat verlangen om gezien te worden. Deze tegenstellingen liggen besloten in het beeld dat hij heeft van zijn eigen gezicht. Deze Narcissus kan niet uit het claustrofobische spiegelbeeld breken, mede door toedoen van de greep die de moeder op hem heeft.

Niets had hij zorgvuldiger bestudeerd dan zijn eigen gezicht, door niets werd hij meer gekweld en in niets (al kostte het geweldig veel moeite) legde hij meer vertrouwen.

Het leek op het gezicht van de moeder, maar aangezien Jaromil een man was, sprong de fijnheid van zijn trekken nog meer in het oog: hij had een mooi fijn neusje en een licht terugwijkende kin. Die kin was een marteling; in een bekende beschouwing van Schopenhauer heeft hij gelezen dat een afgestompte kin in het bijzonder afstotend was, want juist door een vooruitstekende kin onderscheidde de mens zich van de aap. Later vond hij ergens een foto van Rilke en ontdekte dat ook hij een terugwijkende kin had en dat gaf hem bemoediging en troost. Lang staarde hij in de spiegel, in die reusachtige ruimte wanhopig heen en weer geslingerd tussen de aap en Rilke.

(p. 110)

Het gezicht van Rilke of dat van een aap. Rilke en de aap staan symbool voor de tweespalt die woedt in Jaromil. Ook Rilke, bij uitstek een lyrische dichter, leeft enkel voor de kunst en ziet in poëzie de menselijke ziel terug. De tragiek is dat Jaromil geen groot kunstenaar is, en enkel de uiterlijke (zie Rilke's gezicht) "kenmerken" heeft van een kunstenaar.

"Zijn hele leven zal de dichter de mannelijkheid van zijn trekken zoeken in zijn gezicht." (p. 112) De fascinatie en het mysterie van de dichter als archetype ligt besloten in het eigen gezicht. Hij wil een duivelskunstenaar zijn, maar is en blijft een jongetje. Zijn zelfbewustheid is het gevolg van zijn mislukt spiegelbeeld. Hij heeft de onzekerheden van een eeuwige adolescent, en de leegte in zijn leven komt deels door het gebrek aan liefde en meisjes.

Zoals Dorian Gray zichzelf in drieën splitst (de spiegel, het schilderij, hijzelf), zo is ook Jaromil in drieën gesplitst: hijzelf, zijn spiegelbeeld en zijn poëzie. Met het spiegelbeeld is hij niet tevreden. De poëzie is een ideale spiegel: daarin vindt hij troost. Hij verlangt naar ongeschreven regels, is heerser en bedenker en is afgesneden van de banaliteit van het dagelijks leven. Zoals de moeder bestaansrecht vindt in haar moederschap, zo vindt de dichter bestaansrecht in zijn

verzen.

De kunstschilder, die zijn verzen waardeert, is iemand die het primordiale (het spontane, het onbewuste) niet schuwt, integendeel, hij herkent het als de bron waar de kunst uiteindelijk vandaan komt. Kundera geeft impliciet aan dat het onevenredig grote narcisme van Jaromil hem belet een werkelijk groot kunstenaar te worden. Jaromil wil macht uitoefenen op zijn verbeelding, zélf met de eer opstrijken. Jaromil is van mening dat een gedicht dat vanuit het onbewuste is ontstaan, een toeval is, onbedoeld, willekeurig en “dus zonder verdienste”. Iedere mislukking met een meisje gaat gepaard met een groeiend besef van de uitverkorenheid: zijn ziel kaatst hem in alle glorie vanaf het papier terug en hij is tevreden.

Hij schrijft en hij schrijft en leest daarna tevreden de tekst vol fantasie, die hem geweldig woest lijkt.

Ik ben een dichter, ik ben een groot dichter, zegt hij tegen zichzelf en hij schrijft het ook in zijn dagboek: Ik ben een groot dichter, ik bezit een grote gevoeligheid, ik heb een duivelse verbeeldingskracht, ik voel wat anderen niet voelen ... [...]

Jaromil loopt naar de spiegel en kijkt lang naar zijn gehate gezicht. Hij kijkt tot hij daarin ten slotte het licht ontdekt van zijn originaliteit en uitverkorenheid. (p. 119)

De dood is een uitweg in de kunst, de dood is het ultieme kunstwerk. Weg van het banale en eeuwig. Dood is, net als voor Dorian Gray, geen werkelijkheid, maar kunstmatig. Zoals het leven een toneelspel is met de dichter als middelpunt.

[D]e dood was geen werkelijkheid, maar een droom.

Maar wat zocht hij in die droom?

Hij zocht daarin onmetelijkheid. Zijn leven was hopeloos klein, alles om hem heen was onbestemd en grijs. En de dood is absoluut, ondeelbaar en onoplosbaar. [...]

Toch zocht hij in zijn dromen over de dood niet alleen het absolute, maar ook het geluk. [...]

Hij droomde van een lichaam dat langzaam in de aarde smolt en het leek hem een schitterende liefdesdaad waarin het lichaam traag en zalig aarde werd.

De wereld kwetste hem voortdurend; hij bloosde in het bijzijn van vrouwen, schaamde zich en voelde zich door alles bespot. In zijn droom over de dood werd gezwegen en alleen maar lang, woordeloos en gelukkig geleefd. Ja, Jaromils dood was een *geleefde* dood: hij leek merkwaardig veel op de tijd waarin de mens de wereld niet hoeft te betreden, omdat hij in zichzelf de wereld is en omdat zich boven hem het zoete gewelf verheft van de binnenzijde van de moederbuik. (p. 122)

Niet voor niets komt Jaromil in zijn dromen, waar hij geen macht kan uitoefenen, wél in de primordiale hoedanigheid terecht. Hij verandert met zijn gedroomde geliefde in één wezen (de hermafroditische hoedanigheid symboliseert de balans tussen animus en anima), een opperwezen. De wereld van Narcissus is Narcissus.

Met een meisje dat hij van dansles kent beleeft hij zijn eerste erecties, maar zijn lichaam is voor hem zo onbekend dat zijn overbewustzijn maakt dat hij zijn erecties schuwt. Het lichaam is grotesk. Het gezicht is wel belangrijk; dat is de toegang tot de ziel van de geliefde. Daarop kan hij bewondering lezen en onderworpenheid. Het lichaam komt in zijn verzen regelmatig voor, niet alleen ter compensatie, maar omdat hij de baas is in de wereld van de poëzie. Het kunstmatige is heilig, niet de werkelijkheid.

Jaromil is een moderne Narcissus, met toevoegingen en zijsprongen, maar de kern is ontegenzeggelijk mythologisch. Jaromil heeft geen flauw benul van de alarmerende werkelijkheid, hij heeft geen contact met de Ander zonder zich te spiegelen aan die Ander. En hij heeft een toevluchtsoord, nu geen beek maar de poëzie.

Zijn vriendinnetjes, ook zijn laatste, “de rooie” genoemd, worden samen één Echo: er is geen contact, alhoewel hij de erotiek en seksualiteit hevig begeert, aangezien hij een man wil zijn. De geliefde beangstigt hem en is ongrijpbaar. Alleen met de rooie, die hij enkel door het toeval leert kennen, verkent hij de wegen van de erotiek. In feite is hij slechts bij haar omdat hij seks met haar heeft, een bewijs dat hij nu een man is. Maar hij blijft een kind, omdat zijn ziel corrupt is en zijn geestelijke groei nihil. De schaduw van de moeder steekt overal onverwacht de kop op, en zo zwalkt hij altijd maar weer heen en weer tussen de surrogaatvader, in de persoon van de schilder, en zijn onuitwisbare afkomst, de moeder:

En omdat hij wist dat alle ogen weer op hem waren gericht, begon hij zich pijnlijk bewust te worden van zijn uiterlijk en bijna met schrik constateerde hij dat het de glimlach van de moeder was die in zijn gezicht stond gegrift! Hij herkende hem onmiskenbaar, die fijne, bittere glimlach, hij voelde hem aan zijn mond vastzitten en kon hem niet kwijtraken. Hij voelde dat de moeder in zijn gezicht werd gedrukt, dat ze hem omwikkelde zoals een pop een larve omhult die geen recht heeft op een eigen gedaante. (p. 168)

De gespletenheid van identiteiten, tot uiting gebracht in de vele spiegelbeelden, staat het afscheid van de kindertijd in de weg.

In het hoofdstuk “De dichter vlucht”, staat de vluchtende Jaromil centraal. Hij vlucht voor zijn moeder, voor de vrouwelijkheid en het jongelingsschap, en zijn adolescentie en zijn gelaat. Zoals ook andere lyrische dichters het gevaar en het avontuur opzochten omdat ze dachten daarmee kind-af te zijn. Maar die onvolwassenheid en die wereldvreemdheid zijn inherent aan het dichterschap, en zeker het lyrische dichterschap. Kundera laat in een aantal parallele anekdotes zien dat het vluchten altijd te vergeefs is, zoals het vluchten van de eigen schaduw. Want lyriek is jeugdig, verwachtingsvol, weg van de (huidige) realiteit en op naar de toekomst, het oude verwerpend. Daarom kan Jaromil zich ook aansluiten bij het communisme. De lyrische dichter, de ultieme Narcissus onder de kunstenaars, heeft geen weet van de wereld en is niet in staat tot werkelijke empathie met de medemens: het gevaar van de lyrische adolescent.

Kundera ziet in dit gedrag de ruggegraatloosheid en buigzaamheid die tot alles in staat is, want geen standpunt inneemt. Jaromil heeft maar één standpunt: Jaromil. Hij wil ernstig genomen worden en ziet in de massa zijn ideale spiegelbeeld: niet het alledaagse spiegelbeeld van de beek waarin Narcissus zijn kinderlijk gelaat gewaar wordt, maar de spiegel van de aanbidding, de heldenverering. De bevestiging die alle lyrische dichters van hun moeder hebben ontvangen jagen zij daarna voorgoed na, zonder die ooit te vinden, behalve bij de moeder: Shelley, Rimbaud, Jaromil, Wolker, Lermontov.

“Het leven is elders”, een uitspraak van Rimbaud, is dan ook de opmerking van de lyrische en verlangende dichter, als een commentaar op de dromerige, onrealistische en solipsistische blik van de lyrische dichter. Kundera trekt het verhaal door naar andere tijden, andere omwentelingen - altijd in gang gezet door de jeugd - in 1949, in 1968. Door alle tijden heen is er oproer dat uiteindelijk tot niets zal lijden, vanwege de verkeerde intenties bij de jeugd: aandacht en erkenning.

De lyrische instelling van Jaromil maakt hem tot een verrader van de kunst en zijn eigen kunst in het bijzonder. Om de rooie te imponeren begint hij te rijmen. En ook is rijm onder het nieuwe regime geaccepteerd, in tegenstelling tot het surrealisme, het experiment, dat een gevaar (want duister en meerduidelijk) vormt voor de revolutie. Met dit Faustiaanse optreden verwerft hij enigszins erkenning. Zijn kunst wordt echter cliché.

Zijn honger naar macht strekt zich nu ook uit tot de rooie, die hem aanbidt. Al is zij verschrikkelijk lelijk, de erkenning en de hunkering laten hem bij haar blijven. Haar lichaam

wordt nu zijn lichaam. Zijn mannelijkheid komt tot uiting in kinderachtige jaloezie. Dat zij geen maagd meer is kan hij niet verdragen, dat de dokter haar nu en dan “intiem” moet betasten kan hij niet verdragen, en ook haar liefde voor haar broer is ondraaglijk. Zij is zijn kans op heldendom: hij wil dat ze niet verder kan of wil leven als hij zou sterven.

Ondertussen neemt de moeder meer en meer bezit van Jaromil, zoals Jaromil meer en meer bezit wil nemen van zijn vriendin. De moeder zinspeelt op het vreemdgaan van zijn vriendin. Haar jaloezie op de rooie die haar zoon wegkaapt voelt ze stromen door Jaromil. Zij weet alleen een band te scheppen door wreedheid.

Ze keek naar haar zoon en zag hoe hij rood aanliep; een hete golf van jaloezie vulde zijn lichaam en de moeder leek de hitte van die golf in zich te voelen; (vast en zeker: het was toch dezelfde hete golf die ze voelde toen hij de rooie aan haar voorstelde, laten we dus zeggen dat ze daar oog in oog stonden, de moeder en de zoon als twee met elkaar verbonden buizen waardoor hetzelfde zuur stroomde). Het gezicht van haar zoon werd weer kinderlijk en onderworpen; plotseling stond daar geen vreemd en zelfstandig persoon, maar haar geliefde kind dat leed, het kind dat vroeger zijn toevlucht bij haar zocht en dat ze troostte. Ze kon haar ogen niet afhouden van dit schitterende spektakel. (pp. 231-232)

De blik is macht, en de blik van de moeder is de machtigste. Ze wordt een boze heks, die haar zoon met wreedheid bij zich wil houden. Zonder hem heeft ze geen nut meer. Een diepe, primordiale band is bezig te breken. De angst is zuiver lichamelijk en subliem seksueel. Het lichamelijke contact dat de moeder met de dichter had, wordt nu symbolisch aan de kant gezet door de aanraking van een concurrente, die verder gaat waar de moeder bleef en de zoon wegneemt naar een oord waar de moeder met haar zoon nooit zal kunnen gaan. Deze zo beheerste en aardsconservatieve vrouw wordt overspoeld door dionysische gevoelens van jaloezie die haar karakter laten doorslaan naar “onberekenbaar”.

Bracht bedwelvende woede haar naar de kamer van haar zoon, nu restte alleen nog de bedwelming: die kleine, zich teder openende mond keek haar aan en ze kreeg verschrikkelijk veel zin de deken van het rooie meisje weg te rukken en haar naakt voor zich te zien; de vijandelijke geslotenheid te verbreken van de kleine wereld die de rooie en Jaromil vormden; aan te raken wat hij aanraakt; het haar eigendom te verklaren; het te bezitten; beide lichamen te omhelzen met haar omarming van lucht; tussen hun zo pover bedekte naaktheid te treden (het ontging haar niet dat het gymbroekje dat Jaromil onder zijn broek droeg, op de vloer lag weggeslingerd); brutaal en onschuldig tussen beiden te treden alsof het om een maagkramp ging; samen te zijn met hen zoals ze met Jaromil was toen ze hem voedde met haar naakte borst; over een smalle loopplank van die dubbelzinnige onschuld hun spelletjes en hun liefde binnendringen; als hemel rond hun naakte lichamen te zijn, met hen samen te zijn... (p. 250)

Dit is het verlangen naar seksueel contact, gesublimeerd in de moeder-zoon verhouding. De moeder verlangt naar hernieuwde controle. Alhoewel ze letterlijk bepaalt welke kleren Jaromil draagt, heeft ze in deze situatie geen antwoord, en wordt haar eenzaamheid bevestigd.

Zo rent de dichter bij de moeder weg, om in de allerlaatste confrontatie met het Ik, opnieuw zijn moeder te zien. Hij ontwikkelt zich eindelijk als Dichter. Hij waait met alle winden mee, zolang zijn ego zich gestreeld weet. Op een dichtersbijeenkomst wordt hij verwelkomd als een grote belofte en ook de andere dichters willen allemaal iets van hem. Kundera parodieert de dichters en hun uitverkorenheid. Het dichtersavondje wordt krakkemikkig georganiseerd door een politiekorps. Poëzie en politie gaan goed samen in het nieuwe tijdperk. Het machtsapparaat heeft

een lyrische impuls nodig en wil zich verheerlijkt zien. De dichters lezen voor en de zaal, voornamelijk bestaande uit politiemannen, luistert. Dit is ook direct het enige “hoogtepunt” in de dichterscarrière van Jaromil.³⁹

Na de pauze, als de dichters achterblijven om vragen uit het publiek te beantwoorden, zit bijna niemand meer in de zaal. Iedereen is vertrokken naar de zaal ernaast, waar een vrolijk feest aan de gang is. Kundera ironiseert de narcistische aard van de dichters die blijven zitten en voornamelijk de vragen beantwoorden. De situatie wordt een metafoor voor de narcistische lyriek die altijd buiten de werkelijkheid zal blijven staan en geen aanklank vindt bij het dagelijkse en alarmerende leven:

Een van de organisatoren kwam overeind en herhaalde tegen de man met het houten been woord voor woord (wat hij kennelijk al vaker had moeten doen) het besluit van het Tsjecho-Slowaakse autobusbedrijf waarmee bushaltes op zo'n korte afstand uitdrukkelijk werd verboden.

De man met het houten been antwoordde dat hij ook een compromisregeling had voorgesteld, de halte zou precies in het midden kunnen komen, tussen villa en de fabriek. [...]

De strijd duurde al twintig minuten en de dichters probeerden zich tevergeefs in het debat te mengen; de gesprekspartners waren in beslag genomen door het onderwerp dat ze uitentreuren kenden en lieten hen niet aan het woord. Pas toen de man met het houten been het verzet van zijn collega's dusdanig beu werd dat hij beledigd weer op zijn stoel zakte, ontstond er een stilte die werd overstelpt door de luidruchtige blaasmuziek uit de andere zaal. (pp. 260-261)

Opzichtig trekt Kundera een scheidslijn tussen de kunst en het volk. De ivoren toren is zelfs tijdens het communisme niet totaal verbrokkeld: het blijft “wij” en “zij”: het kreupele volk dat de handen vol heeft aan dagelijkse beslommingen en de afgesloten kunstenaarselite, die zich in een marginale positie bevindt.

Een redding van de avond is de traditionele muze, hier door Kundera de “cineaste” genoemd. Zij is een mooie vrouw en alle dichters zijn onder de indruk van haar. Haar blik is echter doorlopend gefixeerd op Jaromil, die zich vanzelfsprekend met de minuut belangrijker vindt. Na afloop eindigen hij, een redacteur en een oudere dichter bij haar thuis. Nadat de andere twee heren Jaromil en de cineaste alleen hebben gelaten durft Jaromil niet verder te gaan. Let wel: hij heeft geen schuldgevoelens tegenover de rooie die hij zou bedriegen. Narcissus heeft immers geen geweten of empathie. Maar Narcissus is wél zelfbewust: hij beseft dat hij een gruwelijk lelijke onderbroek draagt. Hij haakt af bij het idee dat de cineaste de onderbroek belachelijk zou kunnen vinden. Daarom vlucht hij haar huis uit, zich voorwendend dat hij zijn vriendinnetje niet kon verraden. Opnieuw walgte hij van zichzelf in de spiegel, die nu tot een lachspiegel geworden is:

En weer zweefde hem het beeld van de mooie en verspilde vrouw voor ogen. Gedreven door een verlangen naar zelfbestrafing, liep hij naar de spiegel. Hij trok zijn broek uit om zichzelf te zien in die afschuwelijke, slobberige onderbroek; lang en vol haat keek hij naar zijn komische lelijkheid.

En opeens beseft hij dat niet hij degene was aan wie hij dacht met haat. Hij dacht aan zijn moeder; zijn moeder die hem zijn ondergoed aanwijst, zijn moeder voor wie hij zijn gymbroekje stiekem moet dragen en zijn onderbroek in zijn bureau moet verbergen, hij dacht aan zijn moeder die op de hoogte was van elke sok en elk overhemd. Hij dacht met haat aan zijn moeder die hem aan een lange, onzichtbare lijn hield die diep in zijn hals sneed. (p. 267)

De sadistische moeder sluit een pact met de cineaste. Samen zullen zij een documentaire maken over Jaromil. Jaromil is nu onderdrukt door twee archetypische “vijanden”: “de moeder” en “de

femme fatale". De bewondering voor de vrouwen is met angst en haat vermengd.

Eenmaal liepen ze op straat, de rooie aan Jaromils arm, en ze waren juist weer gehuld in een koppig zwijgen (want als ze elkaar geen verwijten maakten, zwegen ze en als ze niet zwegen, maakten ze elkaar verwijten); op datzelfde moment zag Jaromil twee mooie vrouwen tegenover hen. Een was tamelijk jong, een wat ouder; de jonge vrouw was eleganter en mooier, maar (wel verbazend) ook de oudere vrouw was nogal elegant en boven verwachting mooi. Jaromil kende beide vrouwen: de jongere was de cineaste en de oudere zijn moeder. (p. 269)

Door de rangschikking van zinnen laat Kundera zien hoe Jaromil zijn moeder werkelijk ziet, en dus zichzelf: "boven verwachting mooi". Jaromil bloost in het bijzijn van het lelijke meisje.

De onmacht omsingelt hem nu aan alle kanten. Zijn vriendin krijgt hij niet in zijn greep en bovendien wordt er een documentaire over hem gemaakt waarover hij geen enkele zeggenschap heeft. Het vrouwelijke in hem is de baas, en het vrouwelijk is ook óver hem de baas. Alleen door seks kan hij zich nog afreageren. Hij foetert meer en meer op de rooie. Hij kan de aantrekkingskracht van de ondergang niet weerstaan of tegenhouden:

De haat die hem als alcohol naar het hoofd steeg, was prachtig en betoverde hem; de haat betoverde hem des te meer naarmate die van het meisje terugkaatste en hem op zijn beurt kwetste; het was een zelfkwellende woede, want Jaromil wist heel goed dat hij door de rooie van zich weg te jagen de enige vrouw van zich wegjoeg die hij bezat; hij voelde heel goed dat zijn woede onterecht was en dat hij het meisje onrechtvaardig behandelde; misschien werd hij juist daarom hoe langer hoe wreder, want wat hem aantrok was de afgrond; de afgrond van eenzaamheid, de afgrond van zelfverwerping; hij wist dat hij zonder het meisje niet gelukkig zou zijn (want alleen) en niet met zichzelf tevreden (door zijn onbillijke wangedrag), maar dit besef stond machteloos tegenover de fantastische bekoring van de toorn. (pp. 278-279)

Uit het verlangen naar erkenning en heldendom, verraadt hij de broer van de geliefde aan de politie. Die pakt nog de volgende dag de rooie op en brengt haar weg, zoals hij van een afstand gade slaat. Zoals Dorian Gray, beseft ook Jaromil niet werkelijk wat er gebeurt. Trots overheerst en het tragische gaat aan hem voorbij, ook al weet hij diep binnenin wat de consequenties moeten zijn voor zijn vriendinnetje. Als hij na een paar dagen beseft dat zijn vriendin niet terugkeert komt zijn kunstmatige levensbegrip bovendien dat ons sterk doet denken aan Dorian Gray en de dood van zijn Sibyl Vane:

En weer verliet Jaromil het politiegebouw in de ijskoude, zonnige morgen en hij voelde zich groots en vervuld van zijn lot. En toch was het anders dan twee dagen daarvoor. Nu pas kwam het bij hem op dat hij door zijn daad zijn intrede deed in de tragedie.

Ja, onder het afdalen van de brede trappen naar de straat zei hij letterlijk bij zichzelf: ik treed een tragedie binnen. (p. 290)

Alsnog uitgenodigd op een avond bij de cineaste hoopt hij eindelijk indruk op deze femme fatale te kunnen maken, nu zijn moeder er niet bij is. Op een feest vol kunstenaars en yuppies probeert hij zich te verheffen boven anderen. Als hij verward raakt in een twistgesprek over het verraad aan de kunstschilder en zich wil verweren wordt hij op het balkon gezet en blijft daar in een ijskoude nacht wachten tot de kust veilig is. Hij wordt door de kou bevangen en zal spoedig sterven. Een banaal einde voor deze Narcissus.

Het gevaar voor de dichter ligt buiten de spiegel, de wereld die hij niet kent. Aan die wereld heeft Jaromil zich overgegeven.

Alleen een ware dichter weet hoe triest het is in het spiegelhuis der poëzie. Buiten het raam klinken verre schoten en het hart krimpt ineen van verlangen naar de wijde wereld; Lermontov knoopt zijn uniform dicht; Byron legt een revolver in de la van het nachtkastje; Wolker marcheert in zijn verzen met de massa; Halas vloekt op rijm; Majakovski treedt zijn lied op de keel; in de spiegel woedt een schitterend gevecht. (p. 319)

De dood is, zoals bij Rilke, Wilde, Eliot en Lorca het ultieme slotakkoord. De eeuwige roem is met de dood verzekerd, maar ook het eeuwige leven zoals in kunst. De dood van Narcissus is echter niet heroïsch:

Ophelia daarentegen is ondenkbaar in vlammen en zij moest verdrinken, want de diepte van het water staat voor de diepte in de mens; water is het doodselement van hen die zich verloren hebben in zichzelf, in hun liefde, in hun gevoel, in hun waanzin, in hun spiegels en draaikolken; in het water eindigen meisjes uit volksliedjes, meisjes wier geliefde niet terugkwam uit de oorlog; in het water sprong Harriet Shelley; in de Seine verdronk Paul Celan. (pp. 320-321)

Met longontsteking ligt Jaromil op zijn bed. Hij ijlt in zijn slaap. Alleen de moeder is bij hem: de harmonie is hersteld. Het is tijd voor de langverwachte liefdesverklaring, verpakt als kitsch om de kunstmatigheid van het verhaal te benadrukken.

Jaromil voelt zich uitgeput. Hij heeft geen kracht meer om naar een andere vrouw te gaan, ze zijn allemaal zo ver weg en een reis naar hen is eindeloos: 'Eigenlijk heb ik niet één vrouw ooit leuk gevonden,' zegt hij, 'behalve jou, mama. Jij bent de mooiste van allemaal.'

De moeder huilt en kust hem: 'Herinner je je nog die kleine badplaats?'

'Zeker, mama, ik hield van jou het meest.'

De moeder ziet de wereld door een grote traan van geluk; alles is bedekt met een vochtig waas; de dingen hebben zich ontworsteld aan de boeien van de vorm en dansen en verheugen zich: 'Echt waar, lieveling?'

'Echt waar,' zegt Jaromil. Hij houdt de hand van zijn moeder in zijn gloeiende hand en is moe, ontzaglijk moe. (pp. 340-341)

Uiteindelijk wacht de verdrinkingsdood. Nu is duidelijk dat hij aldoor verliefd is geweest op zijn eigen gezicht, en dus op het gezicht van de moeder, zijn enige lezeres, zijn enigste spiegelbeeld. Andersom is Jaromil de geliefde geweest van de moeder, bij gebrek aan erotiek en seksualiteit in haar eigen volwassen leven.

Het slot van de roman speelt nu rechtstreeks met het thema van Narcissus en diens einde. Narcissus wil door de spiegel breken, weg uit de schizofrenie en één worden met zijn ideaal. Dat ideaal is de dood. De moeder, die hem het leven schonk, is tevens het spiegelende gezicht in het water, de lokkende dood.

Hij opende zijn ogen en zag een voorovergebogen gezicht met licht terugwijkende kin en fijn, geel haar. Dat gezicht was zo vlakbij dat hij het gevoel had boven een vijver te liggen en zijn eigen beeltenis te zien.

Nee, geen vlammen. Hij zal verdrinken.

Hij keek naar zijn eigen gezicht in het wateroppervlak. Toen zag hij hoe het gezicht zich plotseling vulde met schrik. En dat was het laatste wat hij zag. (p. 343)

In het aangezicht van de dood wordt alles helder. Tot in die dood is hij verbonden met de

moeder; de schizofrenie wordt niet opgelost. Hij sterft met het beeld van een verschrikt gezicht. Hij denkt zijn eigen gelaat te zien, tot het opeens een verschrikte uitdrukking krijgt, waardoor op het allerlaatste moment de moeder en de zoon samensmelten, als bij de geboorte.

Dit is het gezicht van de moeder én het is het gezicht van Jaromil zelf, gespiegeld in de moeder, het gezicht van de dood.

3.5.5 De objectieve blik

In *Het leven is elders* behandelt Kundera de noodzaak van zelfkritiek, het experiment en de anarchie in de kunst. Het escapisme van de lyriek, de scheiding tussen kunstenaar en burgermaatschappij en de positie van buitenstaander, worden een gevaar zodra de maatschappij verandert in een totalitaire staat.

Twee intemzzo's bevat de roman. In een korte afdeling, getiteld "De veertiger", manipuleert Kundera met opzet het verhaal door "het perspectief van de uitkijktoren" te verplaatsen. De lezer wordt een aantal jaren verder gebracht. Jaromil is al dood en de rooie komt vrij. Ze klopt aan bij de veertiger met wie zij een affaire begon in de tijd dat zij een verhouding met Jaromil had. Zoals Fred Misurella toelicht in *Understanding Milan Kundera*, is de functie van dit hoofdstuk het aanbrengen van een contrast tussen volwassenheid en lyrische zelfgenoegzaamheid. De anonieme veertiger, een passant in het verhaal, wordt zo het symbool van de onbereikbare identiteit.

De veertiger is niet volwassen en mannelijk door zijn *leeftijd*, maar door zijn *optreden*. Dit optreden vormt een schril contrast met de vlammende jaloezie en kinderlijkheid van Jaromil. De veertiger is niet alleen symbolisch een onbereikbaar ideaal, hij is ook letterlijk een onzichtbare concurrent, daar Jaromil nooit van het bestaan van de veertiger heeft afgeweten.

Een ander kort hoofdstuk is "Xaver", dat vrijwel aan het begin van de roman is geplaatst. Xaver is een dromer, die bij een vrouw het raam binnen klimt, haar schaakt, en vervolgens haar brute man in een kast opsluit. Xaver is een jongen met daadkracht, een held, iemand die voor niets terugdeinst en een grote aantrekkingskracht op vrouwen heeft.

Daarna zei hij dat hij nergens een thuis had, of juist: dat zijn voetstappen, zijn wandelingen en zijn reizen zijn thuis betekenden. Dat zijn thuis daar was waar onbekende horizonnen zich aankondigden. Dat hij alleen maar kon leven door van de ene naar de andere droom te gaan, van het ene landschap naar het andere, en dat hij dood zou gaan als hij te lang in hetzelfde decor bleef, net als haar man als hij langer dan twee weken in de kast zou blijven. (p. 83)

Xaver is de archetypische wensdroom van de lyrische adolescent, het sublieme en ongenaakbare ideaal. Wanneer Jaromil eenmaal de rooie van Xaver verteld heeft, noemt zij hem dikwijls "Xavertje", "Xaafje" of "Xaffie": woorden "die voor altijd bij hun intieme momenten zouden horen". (p. 225) De rooie is slim: door deze woorden te gebruiken sust ze menigmaal de jaloezie Jaromil.

Xaver is een man die vrij is en geen enkele binding heeft met de wereld. En, belangrijker: hij heeft geen moeder. Hij is mannelijk, tart het lot, zoekt het avontuur, en valt van de ene droom in de andere. Dromen is gelijk aan leven. Xaver is de creatie van een jongen die graag de wereld veroveren wil, verlangt naar aandacht en verering, maar toch nog het Ik en de zelfverheerlijking opzoekt, de veiligheid van de droom. Xaver heeft geen kans om jaloers te worden omdat hij vrij is, maar hij bestaat slechts bij de gratie van de droom.

Zelfs die droom laat Jaromil in de steek. Elk symbool van mannelijkheid wijst het narcisme van Jaromil indirect af: de vader, de kunstschilder, de veertiger. Zelfs Xaver verlaat Jaromil aan het einde van zijn leven. Ook de droom is onhoudbaar geworden:

Xaver boog zich voorover en streelde zijn wang: 'Je bent mooi, heel mooi...'
 'Doe niet alsof ik een vrouw ben! Ben je gek geworden?' schreeuwde Jaromil.
 Maar Xaver liet zich niet van de wijs brengen: 'Je bent beeldschoon, maar ik moet je verraden.'
 Hij draaide zich om en liep naar het open raam.
 'Ik ben geen vrouw! Ik ben toch geen vrouw!' schreeuwde Jaromil hem achterna. (p. 339)

Xaver is een subleime oerversie van de lyrische held. Maar geen Narcissus. Daarmee is het heldhaftige spiegelbeeld gebroken: wat rest is de moeder en het eigen, weke, verschrikte gelaat in het water.

3.6 Narcistische poëzie in *Moedertaal* van Charles Ducal

3.6.1 De narcistische poëtica: tekst = dichter

De dichter is een Narcissus. Dat laat Milan Kundera zien in zijn tragikomedie *Het leven is elders*. Ook in de gedichten van Rilke, Van Heerden, Eliot en Lorca komt dat besef naar boven. Narcisme is een wezenlijk onderdeel van de Vlaamse dichter Charles Ducal (1952). Hij publiceerde tot nu toe 4 dichtbundels: *Het huwelijks*, *De hertog en ik*, *Moedertaal* en *Naar de aarde*. In al deze bundels komt een obsessieve band met de analyse van het Ik naar boven. De werkelijkheid is de bron van zijn kunst, die hij vervolgens in taal wil sublimeren en onttrekken aan het banale.

Verscheidene malen heeft Ducal uitspraken gedaan over zijn visie op kunst en leven. Ducal staat met zijn opvattingen over kunst en werkelijkheid in de romantische traditie van Achterberg, Nijhoff en Hendrik de Vries.

Ducal, en de ik in de poëzie van Ducal, zijn in feite de vleesgeworden Jaromil, die niet, zoals de vroegere dichters, zorgeloos de wereld buiten de deur houden, maar voortdurend worden geconfronteerd met angsten, neuroses en tekortkomingen. Narcissus verkeert in de moderne wereld noodgedwongen in een crisis; de wereld is jachtig en allesomvattender dan een eeuw terug.

Toch probeert Ducal zichzelf in elk gedicht opnieuw uit. Hij toetst zichzelf aan de poëzie, het verleden en het spiegelbeeld. Dit toetsen brengt de alom tegenwoordige blik met zich mee: de blik van de wereld, de blik van de moeder, de blik van de femme fatale, de blik van de vader, de blik van de literatuur, en zelfs de blik van de ultieme macht: God. Narcissus is bij Ducal eeuwig gevangen in het oordeel van de ander.

De poëzie is ijdel, ze streeft naar het eeuwige leven, de onsterfelijkheid. Juist in dit streven ligt veel van het narcisme verborgen dat de dichter zo kenmerkt. Wellicht meer dan andere kunstenaars is de dichter bezig zich uit de tijdelijke en banale werkelijkheid te schrijven, wetende dat dit niet lukt, een ontvullende stelling die paradoxaal genoeg het narcisme eerder aanwakkert dan tempert, en het solipsistische gehalte van veel poëzie bepaalt. Ducal erkent dit ruiterlijk:

De dichter pretendeert iets te maken dat ontsnapt aan de tand des tijds, dat blijft staan na zijn dood, dat zijn leven als "kruimel op de rok van het universum" overstijgt. Deze mythe is misschien niet geheel onrealistisch, maar in 95% van de gevallen helaas wel. Toch schrijft ook de vlijtig in eigen beheer producerende dichter van het zevende knooppunt voor de eeuwigheid.⁴⁰

In de poëzie van Ducal komen telkens weer dezelfde obsessies naar voren: het Ik, en de verhouding van het Ik tot de buitenwereld. Nooit wordt die buitenwereld bereikt. Zoals

Narcissus kan de dichter zich moeilijk inleven in wat er buiten hem omgaat. Er is geen relativering of spot. De dichter heeft een taak: de wereld naar zijn hand zetten in taal die overleeft.

Het narcisme uit zich bij Ducal in een verering van de tekst. Dit is een verschil met de dichter die Kundera creëert: voor Jaromil is de tekst enkel een middel. Wanneer blijkt dat hij met een ander soort poëzie meer succes heeft bij het nieuwe regiem, past hij zich aan als een kameleon. Het verlangen naar mannelijkheid en erkenning zijn belangrijker dan zijn teksten.

Bij Ducal ligt dit narcisme ingewikkelder. Hij is een dichter die de *tekst* vereert, niet de dichter *achter* die tekst. De dichter heeft recht op erkenning maar mag niet als entertainment en nutteloos vermaak dienen. De dichter is een Kunstenaar, iemand die in taal nieuwe werelden schept. Het is de *tekst* die de dichter onderscheidt van de "gewone sterveling".

Ducal ziet zeker een afstand tussen hem en het publiek, de dichter blijft op de achtergrond. Bij zowel Jaromil als in de poëtica van Ducal bevindt de dichter zich in een claustrofobisch universum waar hij niet uit kan. Bij Jaromil is dit omdat hij geen toegang krijgt tot de wereld van de volwassene. Bij Ducal is dat omdat hij zich in een solipsistische taalwereld begeeft waar geen ramen en deuren zijn naar de buitentalige wereld.

Ducal ziet het gedicht als de spiegel van de ziel, zoals Jaromil. Ducal beseft dat die spiegel ook dodelijk is. Zoals Kundera al schreef: de dichter sterft de verdrinkingsdood. Daarom is de dood, zoals ook bij Rilke, Achterberg en Lorca al te zien was, en zelfs bij Nijhoff, de ultieme schoonheid: de eeuwigheid (de dood), is kunst. Zonder dat de dichter sterft en de tekst geboren wordt, kan kunst niet ontstaan. De offerdood van de dichter is noodzakelijk voor een gesublimeerde taal in de vorm van poëzie. Het gedicht is de bron waar Narcissus zich over buigt, waar de obsessie met de eigen schoonheid en onbereikbaarheid groeit, en waar hij uiteindelijk zal sterven, omdat hij het geheim van de ziel ten koste van alles wil ontsluiten. De persoon van de dichter blijft zowel voor de buitenwereld als de innerlijke wereld een mysterie.

Ik ben voor de cultus van de tekst. Ik ben voor een literair klimaat waarin de maker sterft als de tekst geboren wordt. Alleen dan blijven de vrijheid en de creativiteit van de schrijver onaangetaast. Een klimaat waarin het publieke leven van de schrijver, zijn kunde om permanent in de kijker te lopen, beslissend wordt voor de belangstelling die hij als literator krijgt, is een klimaat van intimidatie. Een klimaat waarin autobiografische stofkeuze leidt tot morele oordelen over de schrijver of tot nieuwsgierigheid naar zijn privéleven, is een klimaat van censuur. Een schrijver geeft zich immers nooit bloot. Al vertelt hij zijn leven van a tot z, altijd is het een tekstleven, een literair leven, een bewuste keuze zichzelf uit te wissen en te vervangen door een dubbelganger, die hij bestuurt als een poppenspeler zijn marionetten, in dienst van een thema, een toon, een formulering. 'To reveal art and conceal the artist is art's aim', schreef Oscar Wilde. Dat geldt evenzeer voor Proust als voor Flaubert.⁴¹

De schizofrenie van Narcissus, de verwarring van de gespiegelde en het spiegelbeeld, Jekyll en Hyde, ook dit komt terug in de narcistische visie van Ducal. De dichter is zich bewust van zijn rol als dubbelganger. Hij is zowel solipsist als exhibitionist. Hij zoekt de verloren liefde, bescherming, en aan de andere kant blijft de angst voor de vreemde buitenwereld bestaan, de hang naar zelfstandigheid en macht. Uiteindelijk zoekt elke dichter zichzelf.

Zo is Ducal ook de koketterende dichter. Hij tart. Hij speelt met de lezer, die meer van hem wil weten, maar enkel een tekst wordt voor gehouden, het masker en het ware gezicht ineen. Ducal is de dichter uit "Echo en Narcissus" van D.J. Opperman.

3.6.2 De lyrische conceptie

Het narcisme wordt nergens zo sterk verwoord als in de bundel *Moedertaal*. Niet alleen staat daar de relatie tussen de moeder en de zoon Narcissus centraal, maar hier wordt ook geïllustreerd dat de cocon waarin de jongeling zich bevindt niet doorbreekbaar is. In taal, in afkomst, in alles is de zoon via een lange navelstreng verbonden met de moeder, de moeder die, net als in *Het leven is elders*, de zoon via “een lange, onzichtbare lijn [...] diep in zijn hals sneed”. De moeder verbindt de dichter met het oerlandschap van het collectieve onbewuste. Hij graaft, graaft *op* en *begraaft*.

De moeder houdt het kind in haar macht. Zowel Jaromil als de ik uit *Moedertaal* willen uit de allesverstikkende macht van de moederlijke macht, de oerkracht die verzengend is, ontsnappen. Maar waar de moeder van Jaromil aversie wekt door haar verstikkende liefde en *aanwezigheid*, waardoor hij blijft steken in een afhankelijke en adolescentie wereld, daar wekt de moeder in *Moedertaal* aversie op door haar verstikkende *afwezigheid* en liefdeloosheid.

De bundel opent veelzeggend met een citaat van Hermann Hesse, in zijn beroemde dualistische verkenningstocht naar het kunstzinnige Ik, de roman *Narziss und Goldmund*: “Aber wie willst denn du einmal sterben Narziß, wenn du doch keine Mutter hast? Ohne Mutter kann man nicht leben. Ohne Mutter kann man nicht sterben.” Dit citaat is niet alleen de beknopte visie achter *Narziss und Goldmund* of achter *Moedertaal*, ze is de essentie van de problematiek rond Narcissus. Het verlangen of het vluchten van Narcissus is in beide gevallen veroorzaakt door het overheersende achtergrondwezen van de afkomst, de moeder. Terug naar het veilige vruchtwater, weg van de kinderlijkheid op zoek naar de mannelijkheid, het verlangen naar zelfstandigheid door middel van een eigen taal, een eigen kunst, een eigen dood - alles kan en moet teruggebracht worden tot de moeder. Deze gedichten vertellen samen een verhaal, een verhaal dat de stappen van Narcissus, zijn twijfels en zijn obsessies, in gedichten uitbeeldt.

“Uitdrijving”, heet het eerste gedicht. Het gedicht is een proloog bij de bundel, en kondigt de ik aan als geobsedeerd en solipsistisch.

Het woont, klein en gekromd, in zichzelf
 een dwerg in de haverkist
 of de schelf van het hooi.
 Het hoort door de wand van de avond
 machines brommen, goedaardig.
 Het slaapt als een muis in het meel
 of kijkt, urenlang, naar het traget gewicht
 van de ham aan de balken,

en groeit uit zichzelf.
 Tot het voetstappen hoort, gekletter
 van emmers, ongeduldig en boos,
 een ruwe hoest uit ploffende zakken,
 het slijpen van messen, een riek
 in het hooi. Het schrikt,
 het wordt wakker.

En woont in de moeder,
 woont in de vader,
 eet van hun liefde,
 hun arbeid, hun taal -

zuinig, dankbaar

dat ik besta.⁴²

Het begin is claustrofobisch. Het Ik is nog een concept, dat zich als een parasiet voedt met de moedertaal en vadertaal. De wereld is nog ver weg, een gerucht. "Het" is nietig, "klein en gekromd" als een foetus. Dit is het primordiale begin waarin ook taal ontstaat, taal die, zo laat de dichter zien, direct beïnvloed wordt. Het is deze invloed die de ik zijn verdere leven van zich af probeert te schudden.

De nadruk valt op de talige identiteit. Narcissus is al voor zijn verwekking in zichzelf gekeerd, in zijn geleende taal. De oerwereld en de oerbeelden worden hier voorgesteld als beelden uit het landelijke leven. De tijd bestaat nog niet: alles is traag, alles is stil, er is sprake van "slapen" en de machines brommen "goedaardig". Het is naar dit doodse, eeuwige en vredige rijk dat Narcissus terug wil. Het verlangen naar de dood is het verlangen naar eeuwige vrede.

De illusie wordt doorbroken. Het slot is echter dualistisch: er is niet alleen de schrik en het besef dat de wereld onherroepelijk is, maar ook is er dankbaarheid. "Het" is dankbaar dat het een "ik" heeft kunnen worden. Narcissus heeft een bewustzijn en kan zijn zoektocht beginnen.

De landelijke sfeer van het eerste gedicht blijft door de hele bundel aanwezig. Maar de boerderij en het landleven zijn niet langer vredig, maar eerder een bedreigende en onheilspellende buitenwereld die vol zonde is en onuitgesproken gevoelens.

In de afdeling "Ruwe handen" is de ik een kind. In "Begin" vraagt de dichter zich af hoe hij ontstaan is, hoe hij verwekt is: "Lagen zij naakt, het dek weggeschopt, // speelde hij tot zij duizelig werd / en heel zacht? Of lagen zij in hun schaamte / te zweten, enkel ontbloot van geslacht / tot geslacht? Kwam ik uit liefde? // Of door een godsdienst bedacht?" (p. 12) De afkomst is zo belangrijk omdat de ik zijn eigen plek in het leven verlangt, een zelfstandigheid. Hij dringt binnen in de erotische en seksuele verhouding van de ouders, en steelt hun intimiteit. Hij wordt een voyeur, iemand die zijn verbeelding en taal gebruikt om binnen te dringen in een wereld die niet van hem is. De ik verlangt warmte, geen dogmatiek.

Narcissus spiegelt zich aan de moeder, maar haar handen zijn "ruw". De vader domineert de moeder en de kilheid in en om het huis straalt af op de kleine jongen. Hij leert niet wat warmte is, de moeder reageert haar frustaties af in een ijzige blik en taal.

Voedster

Winteravond. In de voederloop
hangt het licht koud om de koppen.
Bars vee. Onrustig soppen van poten
in mest. Het loeien van honger.

Het kind kijkt. Grote beelden bezetten
de taal: wilde ogen, tongen van boosheid
die uit de kribbe slaan. De vrouw.
Zij heeft ruwe handen, zij draagt

de mand: een biet voor elk beest.
Zij is van kind en vee de moeder,
een taal die haar monsters voedt.
Gemaal van tanden. Wit vlees.⁴³

De oermoeder is het eerste en belangrijkste ijkpunt. Maar er is geen spiegeling, het is een eenrichtingsverkeer. De voyeur kijkt naar de moeder; de moeder ziet niets. Zij is deel van een andere wereld. Het kind heeft geen toegang tot die wereld, en de moeder doet ook geen moeite het kind bij de hand te nemen en de grote beelden naderbij te brengen. Ze is dan ook niet een moeder, ze wordt “de vrouw” genoemd. Zij is er om te voeden, om de banaliteit van de natuur, het kauwen, het instinct van honger en vreten.

In het gedicht “Tiran” (p. 14) uit Narcissus zijn geheime woede jegens de vader: “De patriarch ligt opgebaard, eeuwenoud” luidt de openingszin. Zelfs in zijn dood is hij zo machtig dat hij de liefde, waarmee hij omringd is “blijft gebieden”. De blik blijft: “alsof die oogleden kijken, / een koude blik die overziet / hoeveel leven er van hem overschiet.” “Wij moeten hem dood zien te krijgen” is het slot van dit gedicht. Met de Freudiaanse moord op de vader (door middel van de dichterlijke taal en verbeelding) is herstel mogelijk, een balans in de eenzijdige verhouding tussen moeder en zoon.

Zo is de ik in deze eerste gedichten druk doende het eigen verleden te verheffen en te mythologiseren, zoals ook het leven van Jaromil door de cineaste wordt gemythologiseerd. De meervoudigheid is in deze eerste gedichten opmerkelijk. Op een letterlijk en bijna biografisch niveau zou er met de woorden “wij” en “ons” sprake kunnen zijn van de ik samen met broers en zusters. “Wij” en “ons” zijn dan eenvoudigweg “de kinderen”. Maar daarnaast is er wel degelijk sprake van een andere, archetypische betekenis. Zoals in “Op maat”:

Bij gebrek aan woorden op maat
van het lichaam woekert de geest.
Zij spreekt ons zondig: zwak vlees
in de mond van de moedertaal.

Wij leren de liefde alleen
in stallen en hogere sferen,
krijgen gevoelens, hard als een schedel
die zwijgen moet, gaan vreemd

in onszelf op zoek naar een taal
voor de kennis, de razende tongen,
leven in lichamen die ons vermommen,

schrijven gedichten op maat.⁴⁴

Hier is ook sprake van een “wij”, maar die “wij”, blijkt aan het slot, “schrijven gedichten”. Het is dus aanneembaar dat het gebruik van “wij” en “ons” verwijst naar de schizofrenie en ontwakende identiteitscrisis van Narcissus. De meervoudigheid komt bij een gebrek aan spiegeling; Narcissus zoekt nog, ontdekt nog.

De geest heeft de overhand, het lichaam telt niet. Het leerproces wordt gekenmerkt door strakke en koude taal van de moeder. Dit uit zich in de strakke gedichten op maat. Waardoor de moeder direct ook deel heeft aan het poëtische proces: de dichter dicht in de taal van de moeder en over (de taal van) de moeder. De grote moeite die de ik zal ondervinden in het contact met het andere geslacht is, zoals bij Jaromil al te zien was, een gevolg van de corrupte band met de moeder.

De kille taal blijkt erfelijk. Zolang hij geen eigen taal gevonden heeft, is hij gevangen. Zijn gedichten zijn dus noodzaak. In de poëzie kan hij zoeken naar de verwoording van de “kennis”, de “razende tongen”, daar kan hij schuilen voor de buitenwereld.

Ducal maakt van *Moedertaal* een hechte eenheid. Als in een verhaal volgen de gedichten elkaar op en breiden ze subthema's uit. Steeds meer inzicht verkrijgen we in de eerste afdeling over de jeugd en de opvoeding van de ik.

In "De rok" (p. 16) komt weer de vaderfiguur aan bod, en weer is die vaderfiguur alom aanwezig, en dreigend, zonder daadwerkelijk aanwezig te zijn. De kinderen maken met bogen door hem vervaardigd jacht op de moeder. Zij hangt wasgoed in de tuin, een idyllisch en vredig tafereel. Maar die vredigheid, ook gewekt door de verleden tijd van de werkwoorden, is direct ontnuchterd: "een rug, smal en hard als een schild, / een vijand die onze taal niet geloofde. / Wij kenden haar blik". Pas als zij weg is en het wasgoed te drogen hangt snellen de kinderen toe, en schieten de pijlen op het wasgoed, "diep in haar lijf". De moeder is de belangrijkste figuur omdat ze niet ongenaakbaar is, zoals de vader: iets van de machtsverhoudingen is het kind duidelijk.

De verhouding man-vrouw wordt duidelijk in "Vuile voeten" (p. 17). Narcissus en de zijnen staan weerloos tegenover de hardheid van deze vrouw. Zij zijn "ziende blind", doorgronden niets, zien alleen de blik. Al in dit vroege stadium is er geen enkele empathie met de buitenwereld, ook omdat men nog jong is. Het is de kweekvijver van neuroses: "Zij leert ons dat goed genoeg niet bestaat. / Zij kan het heelal in een pluisje veranderen". "Gif", "woedende", "zondvloed": om de angst duidelijk te maken is dit gedicht (en overigens ook veel ander werk in deze bundel) doordrenkt met de symboliek uit het Oude Testament

Tot hij thuiskomt is het huis heilig. Wij durven
niets, spelen veilig. Wachten op vuile voeten,
op laarzen vol slijk. Op de vod achter zijn hielen,

moeder, de meid.

Er klinkt een zekere genoegdoening uit die laatste regels. De angst voor de vader is evident, maar het ontzag voor de moeder is eigenlijk haat, omdat van de moeder een andere rol verwacht wordt dan van de vader. De vrouw behoort warmte en liefde uit te stralen, maar ze leeft haar frustaties uit als de man weg is. Haar ontluistering (zij wordt een "meid", een werkster, zodra vader thuis is), is een triomf voor de jonge Narcissus. De nachtmerrie wordt voor even bezworen.

De ontluistering is aan het eind van de eerste afdeling compleet. De ongemakkelijke zelfstandigheid treedt in.

Betrapt

Zij zat op de plee, doodwit,
de haren los, als in waanzin ontbonden,
een koude steen haar gezicht.

Ik was op het erf, opgestaan
uit een slaap zonder rust.
De deur stond open, ik kon alles zien.

Het hemd, samengewrongen tegen haar buik,
de witte dijen, de veeg uit haar oog
die blonk in het licht.

Ik werd bang, ik wilde roepen.

Toen sloeg de deur dicht.⁴⁵

Narcissus ziet de machteloosheid en de banaliteit van de moeder maar er is geen substituu. Alleen de angst voor haar resteert, het beeld van haar zoals hij haar nog nooit heeft gezien: dierlijk, beestachtig, onmenselijk en koud. Hier is geen sprake meer van een "wij": hier is de ervaring direct en dreigend. Hier valt de spiegel in duizenden stukken op de grond.

Het substituu voor liefde en lichamelijkeid wordt masturbatie, en ook incest is een onderwerp in de korte afdeling "Bewogen". Zo delicaat als Nabokov het onderwerp behandelt van de liefde van een oudere man en een jong meisje in *Lolita*, zo is ook "Zus" (p. 20) zeer delicaat, en eerder ontwijkend en suggererend dan confronterend. De blik van de moeder is een voyeuristische blik geworden, een nieuwsgierige blik die niet meer bij de zoon kan komen.

Het is een onuitsprekelijk taboe dat hier wordt weergegeven, zoals het slot aantoont. "Zij" is de moeder, die aan de deur *you* kunnen luisteren:

[...]

wist zij, omdat zij je adem
omdat zij kon zien,
door het donker kon zien
hoe jij mijn hand en waar
jij het liefst

en liet zij,
omdat er geen woord, omdat
haar lichaam misschien, maar
zij niet, omdat wat zij wist
jouw adem misschien en mijn
hand, maar wij niet

De liefde wordt verkend in een claustrofobische ruimte. De moeder verbeeldt zich, door de zus, het ontluikende erotische besef van Narcissus. Hij zoekt een vorm van tederheid, een nieuwe spiegel.

Door de koudheid van de moeder is er een corrupt besef van de eigen lichamelijkeid. Door haar kille blik is alles doortrokken van een sterk zondebesef. Ook masturbatie is zondig, en zo wordt de seksualiteit in "Bewogen" (p. 21) gekoppeld aan de erfzonde. In de natuurlijke omgeving van de boerderij, in de stal geeft Narcissus zich over aan ongeremde beelden van lust. "Dan wijken van hem God en dier, / voelt hij zich liggen, naakt / en bespied. // Zo leert uw zoon bidden." De blik van de ander is nu voor altijd verbonden met de blik van strengheid en straf.

In het laatste gedicht van deze korte thematische eenheid, "Wed", komt Narcissus uit bij de bron, de primordiale plek waar hij zijn ware zelf en zijn ware liefde en erotiek zoekt. Dit gebied is ongerept en ontoegankelijk voor anderen.

Wed

In de laagte verscholen:

een bron, waarover een ton geschoven,
oud wed, kikvorsland.

Voeten, ontsnapt uit een slaaploze nacht,
 zijn gedompeld in klaarte.
 Hogerop is de wereld verbrand

(een kamer, verlamd, achter tralies.
 Daarin hijgt de hitte, huivert een hand.
 Hij staat bij het raam, slikt
 zijn willen weer in. Zolang het huis waakt
 is zijn schedel te dik

voor de vlucht uit dit lichaam. De sprong
 in het donker, de ren door het gras.
 Zijn slapen gloeien, hij voelt zijn geslacht
 als iets wetends, een drager van beelden,
 gezien op de tast).

Hij ligt in de modder, naakt
 en bewust.
 Daarna wast hij zich.

Hogerop rust de maan op het huis,
 koelt het af.⁴⁶

In de tweede strofe koketteert Narcissus met zelfdoding. Maar hij kiest uiteindelijk voor het geïsoleerde leven, een surrogaat voor de dood. De wereld is verbrand en bestaat hier niet langer, alleen de wereld van de ziel en het troebele spiegelbeeld zijn werkelijk. Het woelige en geheime verleden koelen af. De seksuele herinnering is vol “zondige” beelden (“gezien op de tast”), maar die zonde kan hem hier niet raken.

3.6.3 Het knippen van de navelstreng

In de afdeling “Moedertaal” worden de eerste zelfstandige stappen gezet. De werkelijkheid wordt voor de eerste maal verkend. Het eerste gedicht getuigt hiervan:

ABN I

Het woord is vlees. Zo was het vroeger:
 ik liep verloren, zij haalde mij in
 aan een draad die de hele wereld snoerde,
 ik hing aan de moedertaal, ik sprak blind.

Nu ben ik alleen. Ik spreek voorzichtig,
 leef in een taal die ik zwijgend niet ken.
 De draad trekt strak, ik schrijf gedichten,
 bewijzen die ik naar de hoofdstad zend,

op zoek naar het oog van de wereld,
 waarin ik zwijgend niet kan bestaan.
 Het woord is vlees, maar niet vanzelfsprekend.

Ik hang als een teek aan de taal.⁴⁷

Het woord is werkelijk, levend, vlees. Narcissus probeert een nieuwe taal, in ABN (Algemeen Beschaafd Nederlands), een taal die spanning zet op de band met de moeder en het verleden. In de nieuwe taal kan Narcissus een zelfbeeld ontwikkelen, een nieuw spiegelbeeld, maar enkel als hij aanbeden (gelezen) wordt: zijn lot is voor altijd verbonden aan de blik.

Ook in "Waarzegster" (p. 25) blijft de moeder aanwezig, zij bezit via de taal de wereld van Narcissus. Zij is in het gedicht dan ook aan het woord, ze neemt in feite de woordvoerderspositie van de dichter in, in de rol van een waarzegster. Zelfs in zijn vrijheid is hij onvrij, zoals de tweede strofe duidelijk maakt:

Wil je weg, dan laat ik je lopen.
Ik draai de bol, je draait mee
om groot te worden en mij te verstoten,
de liefde te doden die je beweegt.

Narcissus bestaat dus bij de gratie van de moeder. De banale moederfiguur, die op de plee zit, het vee voert, koud en hard is, en de was ophangt, die moeder is nu vervangen door een *symbolische* moeder. De moeder is veranderd door toedoen van de taal en de verbeelding van Narcissus. Ongemerkt begint hij machtiger te worden.

De moeder ontnemt het werkelijke zicht op de begeerde vrouw. De macht die Narcissus in zijn spiegelbeeld ontwaart, bestaat alleen in verzen. Door de jonge, ideale moeder, die in de oude en afgestorven moeder besloten ligt, schept de dichter zich een mogelijkheid van liefde:

Ik ben ik. Jij bent een ander. Ik heb lief.
Tussen ons ligt een vreemde bekoring.
Ik kan niet slapen, ik honger naar niets.
Heb mij lief. Sla geen acht op mijn woorden.⁴⁸

Martinus Nijhoff komt nadrukkelijk om de hoek kijken in een van de bekendste gedichten uit *Moedertaal*:

Impasse

Zo vond de vrouw haar man, de dichter:
gehurkt in het bad, het hoofd geklemd
tussen de knieën, alleen met zichzelf,
het oude vlees, de verschompelde stichter

van haar geluk. Zij zag hoe gebogen,
hoe naakt en menselijk buiten de taal.
De warmte wolkte, vrede zong uit de kraan.
Dit, dacht zij, kon hij dit maar verwoorden...

Hij zag haar niet, rook zijn zweet,
keek naar zijn lid in het stijgende water.
Het water was heter dan hij kon verdragen.
Hij haatte. De vrouw had hij lief.⁴⁹

“Impasse” van Martinus Nijhoff, evenals “Echo en Narcissus” van Opperman, tonen een aantal overeenkomsten met “Impasse” van Charles Ducal: de gedichten brengen een scheiding aan tussen het hogere en het alledaagse; er is een onoverbrugbare kloof tussen de dichter en de vrouw, die de buitenwereld vertegenwoordigt; en in elk van de drie gedichten is de dichter vastgelopen in zijn taal.

Zo lijkt het: want het gedicht staat wél op papier. De verzuchting “kon hij dit maar verwoorden” wordt beantwoord door het gedicht. De dichter kan niet in werkelijkheid buiten zichzelf treden, maar wel in zijn taal en zijn verbeelding.

Waar in het gedicht van Nijhoff de dichter om aandacht vraagt, maar de communicatie wordt verstoord, daar is bij Ducal geen enkele sprake meer van communicatie. De dichter zit alleen met zichzelf, in zijn gloeiend hete spiegelbeeld. Hij ziet niets meer maar voelt een fysieke pijn die lijkt op zelfstraf. De dichter beseft zijn sterfelijkheid. Het is de hel van Narcissus: waar het water zijn gelaat en zijn goddelijkheid zou moeten tonen, daar is zijn seksualiteit verschrompelt, en is hij naakt en (te) menselijk. Hij zweet zelfs. De mythe wordt hier doorbroken. De vrouw redt ook hier niet. De dichter is alleen in zijn taal en alleen in zijn verbeelde wereld.

De dichter is er in geslaagd zichzelf te beschrijven alsof hij een *derde* spiegelbeeld heeft gebruikt: het spiegelbeeld van de derde persoon enkelvoud. Hij is genadeloos: narcisme grenst aan zelfhaat. Dit is de ontvonden dichter die ook spreekt in het gedicht van Seamus Heaney. Idealen zijn niet meer verenigbaar met de banaliteit en de lelijkheid van alledag. Afschuw is het gevolg.

Direct volgt in “Twee koningskinderen” (p. 29) de regel “het water is nooit diep genoeg”: er is nog geen diepte of identiteit. Ze zijn uitverkoren, de dichter en zijn spiegelbeeld, maar wie is de echte? “Tussen ons vist het lied naar twee doden, / en zij hebben hetzelfde gezicht. // Ik schrijf. Ik weiger elk onderscheid / tussen jou en mijn dromen.” Om te eindigen met: “Ik wil je missen, ik wil je niet kwijt.” Noodgedwongen is hij geobsedeerd met zijn spiegelbeeld, egocentrisch. Alleen door deze karaktereigenschappen is hij in staat tot het schrijven. Dat schrijven wil hij niet kwijt, maar hij wil wel af van de verwarring die leven en kunst nu brengen. In de spiegel worden die niet goed gescheiden. Hij wil een duidelijke scheiding tussen werkelijkheid en verbeelding, een duidelijke scheiding tussen leven en kunst.

Zowel de dichter als het werkelijke leven zijn dood, omdat er geen diepte is in de taal, in het water. Er dringt geen werkelijkheid door in de taal. De dichter zoekt zo krampachtig naar een taal los van de moeder, dat hij zich in die zoektocht telkens teleurstelt.

De dood is zalignmakend. In “Uitgesteld” (p. 30), het laatste gedicht van de afdeling “Moedertaal”, loopt de dichter vooruit op de dood. Bij het sterven zal blijken hoezeer hij zijn vrouw heeft liefgehad. Hij leeft in zijn spiegel, in zijn schrijfwerk, want zijn ziel is de tekst. Maar zijn vrouw zal de “slotzin krijgen”, zodat zij nu gerust kan zijn. Zijn leven bestaat bij de gratie van het dichterschap. De vrouw vervult in het leven van Narcissus noodgedwongen de rol van Echo, de vrouw aan de kant, zoals ze aan de kant blijft in Oppermans “Echo en Narcissus”. Werkeloos ziet de vrouw toe hoe de dichter worstelt met zijn taal en zijn identiteit in de spiegel.

Wie is de muze van de dichter, voor wie dicht hij, of met welke reden? De drie gedichten in de afdeling “Muze” proberen licht te scheppen in dit probleem. De muze is een dominante vrouwelijk figuur. De dominantie heeft de muze gemeen met zowel de geliefde, als met de moeder van de dichter. Net als Jaromil wil deze Narcissus aan het vrouwelijke ontsnappen. In het gedicht “Muze” (p. 32) verzucht hij: “Kon zij maar bezinken als slib, / verteren als onbewust voedsel”. Hij verlangt naar de muze als een afwezige, vrouwelijke primordialiteit, een onbewuste en onaantastbare oerkracht. Maar de muze van hem is werkelijk: de moeder is overal en altijd aanwezig, en haar aftakeling in het dagelijks leven kan hij niet aan.

Zijn moeder, die hij zo graag uit wil schakelen om een eigen taal te vinden, mag niet

hulpeloos worden. Door háár schrijft hij, door haar heeft hij een onderwerp en een obsessie. Die obsessie is de noodzakelijke drijfveer tot het schrijven. Het dualisme in “ik wil je missen, ik wil je niet kwijt” geldt voor de moeder, de geliefde, en ook voor de dichter zélf. Narcissus lijkt niet in staat tot empathie:

[...]
 maar niet dit lichaam dat ziek wordt,
 dit somber asiel waarin zij blijft breien

 aan meesterwerken die ik moet schrijven,
 zij, de zottin in mijn hoofd, in mijn maag,
 die in mij ronddoelt, krabbend en bijtend,
 de dienstmaagd des Heren, die mij heeft gebaard.

Na de moeder wordt de rol van de geliefde overwogen. De dichter is een “heilige” in “Verzoeking” (p. 33). De vrouw is eveneens heilig; beide zijn onaantastbaar, beide zijn op afstand. De man spreekt tot de dieren en zoekt contact met zichzelf. Hij is in afzondering en maakt geen contact. Zelfs de dieren begrijpen hem niet. Zij zien alleen:

een mager lichaam dat zich bevuilt,
 dat 's avonds neerknielt en prevelt,
 en 's nachts door de modder rent,
 huilend, door eigen handen gebeten.

Maar dan spreken de dieren tot hem. In zijn dromen vindt hij contact met de natuurlijke, primordiale wereld. Hij denkt aan haar verleidelijke lichaam en neemt wraak op zichzelf, straft zichzelf voor zijn liefdeloosheid. In zijn droomwereld waar hij machtig is en met dieren kan spreken, masturbeert hij, waarmee hij de liefde van Echo verwerpt.

In “ABN 2” (p. 34) ten slotte, geeft de dichter een rechtvaardiging voor zijn bestaan. De muze is machtig, en hij wil los van die macht. In “ABN I” was de dichter nog zoekende. Hij had nog geloof in de identiteit van de dichter. De desillusie klinkt in “ABN 2”; de dichter kan maar niet ontsnappen. Ook zijn afkomst, en zijn land van herkomst, Vlaanderen, zitten hem in het bloed. Hij wil geen verplichting, ook niet aan dat verleden; hij wil de eenzame hoogte en eeuwigheid van de dood. Het doodsverlangen uit zich in een perfecte kunstvorm, die nergens aan gebonden is: niet aan de moeder, niet aan de geliefde, niet aan de taal en niet aan een geboorteland. Narcissus verlangt uit te stijgen boven het banale. Om dit te ontlopen leeft hij in het geheim, leidt hij een (schuldig) schaduwbestaan. Dit schaduwbestaan veroorzaakt de schizofrenie en de impasse in de kunst. Daarom wil hij weg, “ver van de stam”:

[...]
 in een taal die mij niet kan verplichten,

 geen moedertaal, geen borst in de mond,
 maar instrumenten, spraakkunst
 en woordenboek, om een ik te enten,
 liefdeloos, hoog boven de grond.

Dit is hetzelfde verlangen naar mannelijkheid als Jaromil had. Maar deze dichter sublimeert die mannelijkheid tot een eeuwige, onafhankelijke kunst. Jaromil verlangde enkel een persoonlijke,

autobiografische onafhankelijkheid.

Het ongeloof van Narcissus en de desillusie in eigen kunnen, komen naar voren in de afdeling "In de marge". In "Hierna" (p. 36) stelt de dichter zichzelf op een afstand en bedenkt wat zijn dood tewegg zou kunnen brengen. De grootsheid die hij zo verlangt is niet aanwezig: "Zijn dood bracht geen beroering."

Hij eindigt met "Ik denk dat God niet bestaat" om zijn onluistering kracht bij te zetten en om aan te geven dat hij niet gelooft dat hij onsterfelijk is. Er is geen genade voor een dichtersleven. Zijn vrouw weent maar "even", zijn bezittingen worden verdeeld en alleen een enkele lezer, "een toevallige dame / die niets begreep van zijn autogamie" herinnert hem nog. Er is berouw over de ernst en de genadeloosheid waarmee het leven is geleiden. Het leven heeft geen vervolg, alles lijkt zonder doel te zijn geweest.

Ook in "Herfstdag" (p. 37) is God afwezig. Evenals de ziel. "In het water staat niets geschreven. / God zwijgt. Het is koud." De ontzuivering is overal te zien: het woud is slechts een park, de herten zijn "tammer dan koeien". Er is geen gevaar en geen grootsheid. "Wij leven. // Daarna gaan wij dood."

In "In de marge" (p. 38) gebruikt Ducal fietsers en auto's als metaforen voor de achtergebleven dichters, ver weg buiten de werkelijkheid, en de auto als teken van welvaart, snelheid, aanwezigheid. Poëzie is dun en ijdel, ze bevindt zich in de marge, en kan alleen bestaan bij de gratie van die marginaliteit, "in ijdel / evenwicht".

In "Icarus" (p. 39) wordt dit gegeven van de wereld versus de dichtkunst verder uitgebouwd, en net als "ABN 2" wordt de eigen status gelegitimeerd. De dichters weten beter en hebben uitzicht op het heelal, zij moeten het leven buiten houden opdat zij zien "hoe onhoudbaar / de vlucht, hoe zeker de val." Om kritiek te kunnen hebben op de maatschappij en op de menselijke hoogmoed, moeten ze afstand bewaren. Hier krijgt de dichter voor het eerst een maatschappelijke taak. Hij is de enige die het dwalen van de mens kan boekstaven.

Het leven van Narcissus is vol misverstanden. Hij denkt dat hij groot is, maar hij is klein. Hij gelooft in de kunst, maar de taal laat hem in de steek. Hij droomt zich een eeuwigheid, maar zelfs in de liefde wordt hij ontzuiverd, zoals in het slot van "Oorlog" (p. 40): "Straks vloeit de eeuwigheid uit, / wist zij de sporen, ben ik voorbij." Het misverstand geldt het spiegelbeeld. De dichter is in "De mageren" (p. 41) een schizofreen en een asceet die de liefde terughoudt en geen empathie heeft. Dichters "spieden, laten hun ogen lijden / aan het spiegelbeeld dat hen betrapt, / één, maar niet als gelijken: / God die bloedt, God die veracht." De dichter legitimeert zichzelf, al gelooft hij zijn eigen woorden niet. Een beeld van de illusie geeft "Epitaaf" (p. 42):

Ik heb van u nog nooit gehoord,
zei de man. Wat hebt u geschreven?
Ik was uitgegaan om inkt en papier,
had geen regel op zak. De winkel sloot
voor ik antwoord kon geven.

Moedertaal is een bundel die handelt over de problematiek van de narcistische, lyrische dichter. De dichter zelf heeft voor zichzelf een leven uitgestippeld waarin zijn teksten en daarmee zijn ziel voor de eeuwigheid zijn bewaard. Door de poëzie, die hij zoekt met behulp van taal die los staat van de moedertaal, probeert hij de dood te trotseren en een ultieme vrijheid (lees: mannelijkheid) te winnen. Maar die poëzie heeft geen bestaansrecht of relevantie in de dagelijkse en banale werkelijkheid. De teleurstelling en desinteresse zijn echter wederzijds: de poëzie kan geen waardering opbrengen voor het vluchtige en tijdelijke, het ontzuiverende van de werkelijkheid. Dat is te lezen in de afdeling "Door God gericht", waar de werkelijkheid vergeleken wordt met de hel. De werkelijkheid is lelijk en het tegenovergestelde van de kunst. De gruwel van het

wereldse landschap staat centraal in "Varkens" (p. 44). Het landschap heeft een "modderbuik", het lichaam wordt "vuil" en: "Wij ademden meelstof en ammoniak." De dichter is hier verwijderd van zijn zelfgeschapen paradijs. De zuiverheid en volmaaktheid zijn verminkt, zelfs tot in de lucht die wordt ingeademd.

Diep in de stal de opzichter.
Hij hoestte, wees naar de vloer.
Uit fijne spleten steeg het gas.
'Dood brood,' zei hij, 'draf graf,'
waaninnige taal - stank
die de hersens verwoest.

De dichter ziet zich niet gespiegeld in de werkelijkheid. Om te eindigen met: "Het landschap was literatuur." De dichter wil de tekst doen uitstijgen boven het alledaagse, het alledaagse sublimeren in een nieuwe taal. Hij is bereid daar veel, zo niet alles voor het offeren. Maar "de literatuur" is iets anders dan het individuele gedicht, de individuele roman. De hedendaagse literatuur is even verrot.

Ook "Melk en honig" (p. 45) is maatschappijkritisch en verklaart de afkeer van de dichter voor het leven dat hem omringt. Het (christelijk getinte) lotsbesef (noodzakelijk om in de "poëtische roeping" te blijven geloven) spreekt uit de regel: "Wij lopen met velen, / bestuurd door een kar / die de loopgangen kent." Het leven, en dan hier vooral het leven in een consumptiemaatschappij, is beheerst door macht en hebzucht. Het leven is een gevangenis. De dood zal aan alles een einde maken: "De aanvoer is zeker. // Niet één wordt gered." In "De snelweg" wil de dichter dit wereldse leven ontvluchten. Hij verlangt naar warmte en liefde. Hij is verward en schizofreen. De "wij" "zochten een huis met een vuur en een stem."

De dichter heeft een leven achter de rug waarin hij worstelde met de taal, met de liefde en met de werkelijkheid. Gelouterd, wijzer en zelfs berustend kan hij terugkeren naar het begin.

3.6.4 De moeder herzien: de verwezenlijking van het primordiale

De dichter begint de voltooiing van zijn Ik in de cyclus "Zuinig hart". Weer staat de moeder centraal, maar tegen de achtergrond van de werkelijkheid is er nu meer compassie en empathie. Zijn visie op de moeder is nog altijd zelfzuchtig, maar het beeld van de ondraaglijk harde en dominante moeder wordt bijgesteld:

Moer

Zij bijt haar jongen niet dood,
als de wereld ze aan wil raken.
Zij geeft ze als talenten uit
om winst te maken: rijkdom,
roem, kroost - krenten
in de korst van haar liefde.

Nee, ze bijt ze niet dood,
maar knibbelt en knaagt aan hun adem,
snibt in hun taal, roert haar tong
in de heimelijkheid tussen hun lakens.
Zij hokt in hun wil, een instinct,

zij kunnen het nest niet verlaten,

bouwen hun huizen rondom het hare,
 een blinde cirkel, een bloedsomloop
 van reizen, schrijven en baren,
 van zich vervolmaken
 tegen haar dood.⁵⁰

De dood van de moeder is niet langer een wens naar zelfstandigheid en vrijheid, maar een vrees. Dit is een bijna erotische en instinctieve verstrengeling van de zoon met de moeder.

In "Provisie" (p. 49) is de moeder zelfs "een goede moeder". Er is begrip voor haar leven, "uit liefde bereid / tot voedsel voor tanden en magen, / een kast die wij leeg mochten halen. / Wij haalden ze leeg." Het sentiment resteert: de herinnering is ontdaan van haar scherpe kanten. Nu is er enkel nog een hand "oud en geliefd, die verder roert uit gewoonte". Uit dit beeld spreekt compassie: de zorg van de moeder was hard en koud, maar was ook vanzelfsprekend en instinctief. De dood wordt als een beloning gezien, een einde van haar lijdensweg.

In "Zuinig hart" (p. 51) wordt het cyclische verloop van het leven beschreven. Narcissus kwam vroeger niet verder dan kijken naar de moeder. Als baby, als kind, met de mond vol pap, was er een grote afstand tussen hem en het lichaam van de moeder. Hij voedde zich met een zuinig hart, een hart dat niet in staat was om veel liefde af te staan.

[...] Het lijkt wel rijm dwang,
 dit infarct, dit spaarzaam gevecht
 met de dood, zonder klacht. Zij lijdt niet,
 zij gaat kapot, met naast zich een zoon,

die toekijkt, wiens mond is verstopt.

Nog steeds is de zoon onmondig en alleen met zichzelf, alsof de naderende dood en de veranderde verhouding tussen moeder en zoon rijmen op de tijd toen de dichter nog een kind was. Ook nu weet hij niets te zeggen en komt hij woorden tekort. Ook toen leed zij en ging zij kapot, maar wist de zoon van niets. Nu heeft hij die empathie wel, maar van haar naderende dood begrijpt hij niets.

Hier komt Narcissus in het reine met het sterven van de enige vrouw die hij ooit onvoorwaardelijk lief heeft gehad. Een oud paard verbeeldt de in stilte lijdende moeder.

Het paard

Het paard staat stil, het staat lange nachten,
 een donker lichaam dat denkt aan de dood.
 Het lijkt vrede, het is een molensteen
 om het hoofd, het wegen van dode gedachten:

jonge dijen gesnoerd om de flanken
 en hoge verliefdheden warm in het oor.
 Het is een monoloog, de versleten kadans
 van een beeld dat verder loopt

uit gewoonte. Het paard is oud,

en ook staat het prikkeldraad onder de hals.
Soms rimpelt het vel, alsof er iets schramt,
maar de spijt loopt bedaard uit de ogen.⁵¹

Het paard wordt een metafoor voor het verdwenen leven en de voorbije jeugd van de moeder, die zich voortbeweegt in het gevang, uit gewoonte en zonder perspectief. Het bewijs dat Narcissus zich heeft leren inleven, blijkt uit de slotzin. Hij stelt zich voor dat de tranen een teken van spijt zijn, dat ook de moeder beseft wat de zoon van een afstand kan zien: dat haar leven mooier, uitbundiger en liefdevoller had kunnen zijn.

Dat leven is een erfenis, zoals blijkt uit "Erfenis" (p. 53). De dichter herkent, nu hij ouder en wijzer wordt, veel van het leed dat zijn moeder moest doorstaan:

Ik ben van je lichaam, ik ben je zo kwijt.
Ik weet niet of wij elkaar ooit omarmden.
Je sloeg, je was het bevel van een ander.
Ik heb van jouw handen geen enkel bewijs.

De vader was de aanstichter van de pijn die rondging in het ouderlijk huis. Door de vader heeft Narcissus geen herinnering aan moederliefde; hij verwijt haar niets meer. Zij wilde niemand voor laten gaan ("Wij waren met zevenen"), niemand meer liefde geven dan de ander; haar motieven waren bij nader inzien zuiver en oprecht. Het feit blijft dat hij de liefde nooit heeft aangeleerd, dat ze hem altijd vreemd is gebleven:

Ik ben van je lichaam, ik ben het vergeten.
Ik oefen mijn mond in 'lieveling' en 'schat'.
Naast mij ligt een vrouw, even boos, even teder,
even ver van mij af.

Hij zoekt eeuwig naar de ideale vrouw. Hij begrijpt niets van de geliefde, zoals hij ook niets begreep van de moeder. De narcistische afstand en de claustrofobische wereld zijn dus nog intact, maar het verschil is de *zelfkennis* die Narcissus heeft gekregen. Juist, paradoxaal genoeg, door de poëzie die hem zo afzondert, door het roeren in de ziel en het onderzoeken van het spiegelbeeld, heeft hij inzicht gekregen. *Moedertaal* is het verslag van die loutering, die wellicht het sterkst spreekt in "Moeder":

Om haar te ontlopen hield ik
van niemand. Ik schreef in de spiegel
een vrouw van ivoor,
knielde, aanbad, en bleef groot.
Ik kon niet verliezen.

Vanmiddag heb ik haar weer gezien
in de stad, volstrekt overbodig,
op zoek naar een jurk
die nooit meer past.
Zij is schoon,
al schoner dan oud.
Ik heb haar lief.
Zij gaat dood.⁵²

De dichter creëerde bij gebrek aan beter een ideale vrouw, een vrouw die dienst deed zowel als moeder als geliefde. Een vrouw die hij niet kon bereiken, maar ook niet *hoefde* te bereiken - ze was ontsproten aan *zijn* verbeelding. De werkelijke en eigenlijke moeder is gereduceerd tot een nietig hoopje. Nu hij beseft dat zij hem zal verlaten, kan hij haar pas onvoorwaardelijk liefhebben, als de ideale en onaantastbare kern van zijn bestaan.

In de één na laatste afdeling, "Een donker wak", komt de dichter thuis in het onbewuste en het primordiale. Door de metaforische verdrinkingsdood valt hij eindelijk samen met zichzelf. Het beloofde land bestaat slechts in het onbewuste en de verbeelding. In "Het huis" wordt hij het huis gewaar dat hij aldoor heeft gezocht, sinds de vrede zo bruut werd verstoord in het eerste gedicht van *Moedertaal*, "Uitdrijving". De dood brengt balans en harmonie, de dood verandert het leven in kunst.

Herrezen uit de moerassen van slaap
hangt, wit en licht als een bloem,
het huis. Iemand moet door de plassen,
iemand moet het doordringend gezoem

als een toverdraad volgen. Het huis zingt,
zo ijl, monotoon dat het bloed ervan gonst,
een dwaalstem, van alle taal losgeraakt,
een luchtbel uit een onmogelijke mond.

De plassen houden. Het heeft geen gewicht,
dit rennen van bange voetjes naar huis.
De tijd loopt achteruit tot in het gedicht.
Maar niemand komt thuis. Nog niet.⁵³

De dichter past eindelijk in zijn gedichten waar hij harmonie vindt en een zelfstandige taal. In "Genesis" (p. 57) wordt de schepping terug gedraaid. "Een jonge god stak het mes, / en rustte toen." De moord die deze jonge god doet is de moord op het zelfbeeld, de afkomst, de identiteit en de taal van de moeder. Hij doodt zijn spiegelbeeld, maar zoals Dorian Gray doodt de dichter daarmee ook zichzelf.

Hij werd een dichter die zich van crisis naar crisis sleepte, van impasse naar impasse. Nu wordt de schepping echter hernomen, de dood is positief. Narcissus valt in de herinnering aan zijn jeugd weer samen met wie hij is, niet langer verloochent hij zichzelf. De verdrinkingsdood is zijn redding: "een kind sprong in een donker wak, / verdronk. Het water sloot."

In de dood vindt hij zijn moeder terug, maar nu werkelijk liefdevol, als in een droom. Hij komt weer uit bij het water, de spiegel, maar de obsessie met zijn eigen identiteit is verdwenen na de symbolische verdrinkingsdood. In "Bes" (p. 58) verstrooit hij zijn woorden "als as". Een vrouw komt naar hem toe die één en al liefde is, hem geborgenheid biedt en gediensig is, "stil en bedrijvig / alsof zij voor altijd bij mij wilde blijven." Ze is "oud en verwelkt" en dood. In het leven na het leven, valt de gelouterde Narcissus samen met de moeder:

[...]

Het kaarslicht bleef tussen ons beiden,
ik wist dat ik langzaam op haar zou gelijken,
dat ik verder geen woord nodig had.

In “Epiloog”, is de dichter thuis. In “Thuis” (p. 61) waarin de dichter een droom lijkt te beschrijven, is hij in de dood, wat iets anders is dan “dood”. Hij leeft voort in het archaïsche landschap. Er heerst vrede; niet langer is er dreiging, maar een eeuwige, kabbelende gemoedelijkheid. Het erf is “vriendelijk”, de kinderen spelen en een oude knecht is aan het werk. De verbeelding is aan het woord, maar nu niet om aan een bepaalde angst te ontsnappen, maar om diezelfde verbeelding te vieren, de herinnering aan de verdrukke, dierbare herinneringen:

[...]
 Kom, riep broer, en schreef met een krijtje
 op iedere deur de naam van een land.
 Wij voeren naar Engeland,
 het water lag binnen de muren.

De karn draait, de tijd is vol en de moeder zingt. Er is een eeuwige maar trage beweging, de dichter is met zichzelf en het verleden in het reine gekomen en is thuis. Hij is weer een kind, maar nu in geluk, warmte en harmonie. De vader is afwezig. Het is een wensdroom en tegelijkertijd een wens die daadwerkelijk uitgekomen is door de zoektocht in de poëzie zelf. De identiteit is herwonnen in kunst; daar is het sublieme bereikt.

De hechtheid van *Moedertaal* is zonder de verhaallijn van Narcissus als mythe en psychologische karaktertekening niet voor een volledige interpretatie vatbaar. In vergelijking met de dood van Jaromil is deze verbeelde dood groots en louterend. Dit is de dood, niet door een romanschrijver opgelegd, maar door een dichter. Een dichter die zelf zo sterk op Narcissus lijkt, maar uiteindelijk een weg uit de claustrofobische ruimte vindt, al is het dan slechts op papier, in poëzie.

3.7 Gevangenschap en vrijheid: (‘yk’) van Breyten Breytenbach

*Want nou kyk ek deur 'n spieël in 'n raaisel
 maar môre van aangesig tot aangesig.
 (“dood begin by die voete”, Die Ysterkoei moet sweet, 1964)*

3.7.1 De fragmentarische spiegel

Een van de belangrijkste dichters uit de moderne Afrikaanse poëzie is ongetwijfeld Breyten Breytenbach (1939). Als beeldend kunstenaar en schrijver boodt hij vanaf zijn debuut in de Zuid-Afrikaanse kunst een nieuwe richting in afbeelding, verwoording en thematiek.

Onder het grote publiek is hij vooral bekend als dichter en als een van de belangrijkste voormannen uit de beweging van de “Sestigters”, waartoe ook onder andere Jan Rabie, André Brink en Etienne Leroux behoorden. In 1961 vestigde hij zich in Parijs, nadat hij in Kaapstad had gestudeerd, en in 1964 debuteerde hij met de dichtbundel *Die ysterkoei moet sweet* en de verhalenbundel *Katastrofes*.

Breytenbach heeft vooral veel publiciteit gekregen wegens zijn 7 jaar gevangenschap, zijn strijd tegen de apartheid en zijn haat-liefde verhouding tegenover zijn moedertaal en geboorteland. Het is dan ook de positie van de “exile” die de toon van zijn poëzie in hoge mate bepaalt. Het is de buitenstaanderspositie die zijn poëzie hoogst narcistisch maakt.

Breytenbach is een Narcissus en zijn poëzie is beïnvloed door zijn narcisme. Hij is een slachtoffer van een claustrofobische leefruimte. Het literaire narcisme is dikwijls een gevolg van een maatschappelijke walging, een onvrede met de buitenwereld, en paradoxaal genoeg, een hevig verlangen náár die buitenwereld. In het geval van Jaromil is dat een verlangen naar mannelijkheid,

bij Ducal is het een verlangen naar harmonie en bescherming. Narcisme is niet noodzakelijk het gevolg van ijdelheid en zelfverheerlijking. Dit zijn slechts manifestaties van het verlangen naar een harmonieuze wereld.

De narcistische vormen van Rilke, Nijhoff en Lorca wijken sterk af van de literatuuropvatting van Breytenbach. De kunst en het woord als laatste legetimatie van het Ik, trekt Breytenbach hevig in twijfel. Zelfs de angst voor de buitenwereld en de “ivoren toren” komen bij Breytenbach niet voor. Sterker nog: al in zijn vroegste gedichten, en zeker in *'n Seisoen in die Paradys* of de bundel *Skryt: Om 'n sinkende skip blou te verf* reageert hij ondubbelzinnig op het regeringsbeleid en de Zuid-Afrikaanse samenleving. Zijn betrokkenheid bij ondergrondse opstandbewegingen (in een andere context bestempeld als “terroristische activiteiten”), zijn een regelrechte stap in het avontuur en het gevaar, waar de traditionele dichter zich doorgaans van distantieert. De redenen van zijn periode in de gevangenis zijn tegenstrijdig met het beschouwelijke karakter van de dichter. Breytenbach is echter geen Jaromil, die zijn ziel verkoopt aan welk regiem dan ook.

Toch is zijn werk volledig behept met het Ik, dat hij onderzoekt, tegen het licht houdt en bekritiseert: het gevolg van de claustrofobie en toenemende vervreemding van de dichter en de publieke figuur Breytenbach. Hij wordt, ondanks al zijn pogingen, steeds weer teruggeworpen op zichzelf: in de gevangenis, maar ook in zijn poëzie, die anders is, en bevraagtekend wordt. Breytenbach is een Narcissus *tegen wil en dank*.

Hein Viljoen opent zijn essay over het werk van Breytenbach aldus:

Breytenbach se werk is aanvanklik as “ekkerig” beskryf, met 'n “byna sieklike belangstelling in en vertoning van sy eie anatomie” (Grové 1967). Sederdien het selfs die twee ekke van “Bedreiging van die siekes” versplinter in 'n hele reeks selwe: *Panus, Jan Blom, Don Espejuelo, Rip Lasarus, gev B Breytenbach, Bangai Bird, Braakinpag, Barnum, Ka'afir, Kamiljoen...*

U merk die probleem: oor wie moet hierdie profiel eintlik handel? Wie is die eintlike Breyten Breytenbach? Die beroemde en bekroonde digter, held van die literêre establishment? Die skrywer van onbegrypelyke prosas, soms nogal in Engels? Die onbekende skilder van beangstigende doeke? Of die hater van apartheid, wat homself 'n “albino terroris” noem (en daardeur doelbewus afsonder van die Afrikaner én van die swart mense van Suid-Afrika, vgl. Schalkwyk 1994)? Nie een nie (en tog almal), want die verdubbeling, gespletenheid, gefragmenteerdheid van die self is in die oeuvre wat ons aan die naam Breyten Breytenbach koppel so'n opvallende tema [...] dat 'n mens begin twyfel aan die relevansie van die idee van 'n “skrywer” daarvoor.⁵⁴

Breyten Breytenbach is een Narcissus die voorover buigt bij de heldere poel en geen schoonheid ziet, maar *gezichtsmomenten*. De verschillende hoedanigheden, de verschillende karakters, vloeien niet samen maar drijven los van elkaar voor zijn geestesoog. Het zijn invalshoeken. Breytenbach gelooft niet in de traditionele schoonheid van de kunst.

In het uiterst inzichtgevende werk *Breyten Breytenbach as openbare figuur* van Francis Galloway, wordt veel omtrent het kunstenaarschap van de dichter in verband gebracht met zijn leven buiten de literatuur. Dit is een groot verschil met het ideaal dat Charles Ducal voor ogen staat: de dichter verborgen achter de tekst, en de aandacht zuiver en alleen voor de kunst van de dichter, niet voor de persoon.

De gedichten van Breytenbach herbergen niet zelden kritiek jegens het politieke klimaat. Opvallend, omdat de literaturopvatting van de Sestigers dicht in de buurt blijft van die van Ducal. De “Cultus van de tekst” is ook hun niet vreemd.

Die nuwe insigte in die ervaringswerklikheid werk deur tot die Sestigers se sienings oor die aard

van die roman. Omdat die werklikheid voortdurend verander en dus nie kenbaar en afbeeldbaar is nie, kan die roman nie 'n "getroue afbeelding" of "spieëlbeeld" van 'n "realistiese werklikheid" wees nie. Dit is eerder 'n spesifiek georganiseerde soort taalgebruik wat 'n outonome "wêreld in woorde" opbou waarby "buite-literêre sake" soos die kunstenaarspersoonlikheid buite rekening gelaat moet word en die kunswerk beoordeel moet word in terme van sy funksie as geheel.⁵⁵

Het accent ligt op de tekst en de tekst alléén. De tekst is met deze literatuuropvatting weerbaarder: zij kan de censuur eerder doorstaan omdat de schrijver of dichter een scherpe scheiding kan aanbrengen tussen tekst en persoonlijkheid. De tekst alleen kan verantwoording afleggen, ze is autonoom. Zo dekken de Sestigters zich in tegen censuur en kritiek, al is in de loop van de jaren '60 en '70 toch een aantal literaire werken verboden, onder ander het werk van Etienne Leroux, André Brink, naast werk van Breytenbach. Maar de literatuuropvatting van de Sestigters blijft desondanks een buffer.

In aansluiting by die nuwe literatuuropvatting ondergaan die Sestigters-prosa (en ook die poësie en drama) radikale verandering ten opsigte van temas én vorm (teksstrategieë). Die veranderde siening van die mens en die realiteit, van die funksie en aard van literatuur, lei onder meer tot 'n wegkeer van die realistiese uitbeelding van die plaaslike en tipies Suid-Afrikaanse en 'n aansluiting by die surrealisme of die spel met werklikhede waarby die aksent op 'n voortdurend veranderende realiteit val. Die aanvaarding van die wesenlike onkenbaarheid van die mens lei tot die wegkeer van eertydse voorstellings en 'n voorkeur vir die pre-rasionele persoonlikheid, die anti-held, die buitestaanderfiguur. En die nuwe kyk op die werklikheid gaan gepaard met 'n veel groter uitgesprokenheid oor sake wat vroeër taboe was. Ten opsigte van die vormaspekte van hul werk, val die klem vir die Sestigters op die uitbuiting van die woord en die sintaksis, die gebruik van collage, tipografiese eksperimente, die wisseling van perspektief, die bewussynstroom en terugflitsstegnieke, die gebruik van ryk verwysingsvelde en oerpatrone, ensovoorts.⁵⁶

De nieuwe literaire stem richt zich dus sterk op de tekst en de taal als medium. Tevens richt zij zich op de buitenwereld, juist door die verworven onafhankelijkheid van de tekst: op taboes in de buitenwereld die tot dan toe werden stilgezwegen. Politiek is een van die taboes. En vooral op dat terrein gaat Breytenbach verder dan zijn mede-Sestigters.

Met betrekking tot de technische invulling van zijn werk komt Breytenbach nog dicht in de buurt van zijn mede-Sestigters, zoals blijkt uit de opmerkingen van de dichter en recensent Ernst van Heerden:

Met betrekking tot die besondere woordhantering in die verse sonder [Ernst van Heerden] die volgende uit: die dramatiese wyse waarop die lig van die poësie in die "gewone woord" gloei; die afbreek van "klasseverskille" tussen woorde en die plastisiteit en suggestiewe rykdom van die taalgebruik. Verder val die verruklike beeldvondste op en wisselbaarheid van sintuiglike waarnemings. Taalkundige truuks van die eksperimentele poësie wat in die spel kom, is woordradbraking, sintaktiese desintegrasie, rym- en interpunksieloosheid, funksiewisseling, neologismes.⁵⁷

Het vervagen van het talige klassenverschil is ook merkbaar in de poëtica van Breytenbach, die soms radicaal verschilt met die van zijn collegaschrijvers. Herhaaldelijk zal Breytenbach zich uitroepen voor meer betrokkenheid onder schrijvers, vooral de schrijvers die bevoorrecht zijn onder de apartheidsregering. Het is vooral met deze stellingname dat Breytenbach zal verschillen van kunstenaars die de dichter zien als een buitenstaander. Maar Breytenbach zal paradoxaal genoeg, juist door zijn opvattingen (zowel literair als politiek), altijd een buitenstaander blijven,

een uitgewekene en een vreemdeling, noodgedwongen teruggeworpen op zijn Ik. Hij laat geen misverstand bestaan over zijn rol en posisie als kunstenaar:

Breytenbach vertoon 'n diepe afkeer van die begrip "digter" en stel hom selfs teenóór die digters. [...] [S]joos die Franse Surrealiste, het [hy] dit teen die opvatting dat die digter 'n "begenadigde" is wat hom in 'n ivoortoring terugtrek om daar sy "Kuns" te beoefen. Hy sien die digter as mens-onder-die-mense (daar is dus geen verskil tussen menswees en digterwees nie) en stel die kuns óóp, nie net vir die skone nie, maar vir die vólle werklikheid.⁵⁸

Dit staat haaks op de gedachte dat Narcissus zich niet met de buitenwereld wil inlaten. Hier wordt een dichter gepresenteerd die noodgedwongen in een isolement terechtkomt.⁵⁹ De politieke situatie vervreemdt Breytenbach van zijn mensen, hij past niet in de ideologie. Hij raakt verweekeld in een strijd die niet alleen om woorden en kunst draait. Breytenbach kan de wereld waarin hij zich bevindt niet op een afstand houden, hij wordt een kunstenaar die werk en leven integreert.⁶⁰

In de herinnering komt Kundera's beschrijving van Jaromil en al die andere jeugdige dichters die zich in de strijd werpen om het oude omver te gooien en de macht van de jeugd te bevestigen. Kundera zag een geval als Breytenbach echter over hoofd: diens strijd is niet gericht op mannelijkheid, maar op rechtvaardigheid; niet op particuliere motieven, maar algemene belangen. De confrontatie met de dagelijkse werklikheid van Zuid-Afrika maken het voor hem onontkoombaar duidelik dat de skrywer een taak heeft die niet ophoudt bij het skrywen van romans of gedichten. Of, zoals hij zegt in een interview in *de Volkskrant*, 20 mei 1972: 'Want wat die Afrikaanse skrywer doen of nie doen nie, is immers van uiterste belang: hy regverdig die waardes van sy bourgeoiskultuur en is 'n digter met 'n hoofletter D, 'n soort priester. Daarom sal dit so'n groot indruk maak as hy in 'n teenoorgestelde rigting sou werk en die algemeen-aanvaarde "ondermyn" [...]'⁶¹

Het verskil met de lyrische dichters die Kundera beskryf en het narcistiese dichterskap van Rilke, Nijhoff of Ducal, is dat Breytenbach die posisie van die digter als "orakel" of als heilige verwerpt. Ook een digter staat in die maatschappij en is daar deel van, en onttrekke aan die maatschappij is misdadig en die verantwoordelikheid ontlopen.⁶²

Niet de "eeuwigheid" lokte Breytenbach, of die ultieme skoonheid: Breyten Breytenbach skryf omdat hij wil *kommuniseren*, hij skryf voor *nu*, niet voor die toekomst.⁶³ Ook die digter Charles Ducal wil kommuniseren met die lezer, maar diens afwezigheid en Ivoren Toren-houding is Breyten Breytenbach vreemd. Breytenbach zal niet zeggen: "Het leuen is elders."

Het gevangenskap plaatste Breytenbach nog eens zeer nadrukkelik in die hoek van die buitenstaander, die vreemdeling. En evenals die literaire werke van Jean Genet of die Zuid-Afrikaanse Herman Charles Bosman, zijn ook Breytenbachs geskrifte uit die tyd van "die tronk" (die gevangenis), beheerst door een toenemende obsessie met identiteit en ego.

Gevangenskap is een metafoer voor solipsisme en ontluistering, maar ook voor meditatie. Het is die paradox van fisieke onbeweeglikheid en geestelike, ongecensureerde vryheid, een vryheid die beperkt word deur het ontbreken van een buitenwereld. Deze wereld bestaan uit niets tastbaars: ze komt tot stand in taal en verbeelding.

3.7.2 Lyriek in de claustrofobische ruimte

In de periode net na zijn gevangenschap komt Breytenbach met nieuw werk.⁶⁴ Het werk is grillig en volkomen zelfingekeerd, een onderzoek naar de donkerste krochten van de narcistische ziel.

Eerst verschijnt *Mourvir* (*bespieëlende notas van 'n roman*). Het is een moeilijke tekst, waarin de auteur zich verschuilt achter maskers en constructies. Introspectie, melancholie, maar ook fascinatie met dood, executie en decadentie zijn thema's die aan bod komen. De thematiek wordt toegeschreven aan de gevangenschap van de dichter, zoals Judy Parfitt het stelt: "These could be symptomatic of his cell environment, as is his ability to perceive in mundane facets of life outside prison a profound dimension which would otherwise, perhaps, have escaped him".⁶⁵ Ook andere recensenten zien het solipsisme als één van de voornaamste kenmerken van de nieuwe Breytenbach. Malcom Fothergrill bijvoorbeeld stelt dat het alleen door een gevangene kon worden geschreven: "Far more effectively than a more structured book could have done, and with few direct references to prison, it tells us what happens to a poet when he is removed for a long period from contacts with the world outside his head."⁶⁶

Dit nieuwe werk is vanzelfsprekend zelfbewust en in hoge mate enigmatisch, al maakt Brink een zinvolle en praktische kanttekening: het betreft geschriften die aan de bewakers moesten worden doorgegeven. Wat men niet kon begrijpen zou niet aanstootgevend kunnen zijn.

Eklips is de dichtbundel waar iedereen op heeft gewacht. De receptie is echter enigszins teleurstellend: zowel Brink als T.T. Cloete vinden dat Breytenbach met niets nieuws naar buiten komt, wat natuurlijk te verwachten is van een dichter die noodgedwongen de ontwikkelingen van de nieuwe poëzie niet heeft kunnen volgen.

Maar dan verschijnt de bundel (*yke*), ook in 1983. "Dit word allerweë entoesiasies ontvang en beskou as een van die indrukwekkendste bundels in Afrikaans, 'n hoogtepunt in Breytenbach se oeuvre, ten spyte daarvan dat dit dowwer kolle bevat."⁶⁷ De pers is laaiend enthousiast en de bundel wordt vele malen bekroond. De bundel krijgt de Hertzogprys toegekend (die Breytenbach echter weigert), evenals de CNA-prys en de eerste Rapportprys. Het is duidelijk dat Breytenbach een snaar heeft geraakt, al is ook (*yke*) verre van anekdotisch en helder. Misschien is (*yke*) zelfs een van Breytenbachs meest consessievolle en ik-gerichte bundels tot dan toe.

Een belangrijk aspect van het oeuvre van Breytenbach is de compromisloze omgang met de traditionele dichtvorm. Hij perfectioneert het vrije vers, en vele dichters na hem zullen beïnvloed worden door deze taalkundige vrijheid. In (*yke*) is de taal nog meer hybride dan in voorgaande bundels. Neologismen en Nederlandse zinsneden zijn terug te vinden. De titel van de bundel is een taalpuzzel, maar niet zonder betekenis, zoals Brink toelicht:

Hy wys namelijk daarop dat die mees voor-die-hand-liggende implikasie van "yk" die "stempel" van gevangenschap is wat op die teks afgedruk is: 'n bestel waar individualiteit ontmoedig of uigeroei word, ten gunste van die gemene delers. Terselfdertyd is die digter juis besig om sy allerindividueelste ervaring en denklewe te yk deur dit te vertaal, aangesien taal die mees geykte vorm van kommunikasie is. Die hakies om die titel, iets wat dui op afsondering, ont-yk die geykte weer uit die "gewone" menslike, kommunikatiewe wêreld. Die aanhalingstekens vestig op hul beurt ons aandag op 'n taaluiting - en daardeur verskuif die digter die leser se aandag van die begrip na die woord. Want die digter is aangewys op woorde en in hierdie tekste word daar dan ook, via woorde en in woorde, gekyk na die woordprosesse self.⁶⁸

Brink legt, door de toelichting van de titel, de kernpunten bloot van zowel (*yke*), als Breytenbachs oeuvre. Wat Brink echter niet aanstipt, is de onbereikbaarheid van de woordvoerder in deze gedichten, een Narcissus die alleen nog leeft in het spiegelbeeld, los van de op drift geraakte en

onwerkelyk gewordene buitenwêreld.

Van nature is Breytenbach een dichter die zelfonderzoek toepast in poësie. Hij heeft de kunstvorm nodig om zijn buitenstaanderspositie te bepalen, een positie die, zoals eerder geschetst, door de jaren heen sterker en wranger werd. Van het gedicht “vingerafdrukke van die oog en die oor se lied” in die bundel *Die huis van die dowe* (1967), luidt die eerste strofe:

wat sien ek buite die venster?
my eie gesig -
somer lantern van rolle bruin vlees
en perkament gespan oor die spinnerak van been;
'n kamer met sy skip van mure
om meubels en motte;
'n gloeilamp soos 'n spierwit kyker;⁶⁹

De ervaring van het spiegelbeeld is nooit zuiver bij Breytenbach, het beeld wordt verdoezeld door wat zich op de achtergrond afspeelt. Het verval van de schoonheid en de ontluistering van het lyrische Ik, liggen immer op de loer. Breytenbach benadrukt de kunstmatigheid van het spiegelbeeld, bijvoorbeeld door het gebruik van ironie zoals in de slotregels van “introspeksie”, ook in *Die huis van die dowe*.

ek tel my juwele steun vir steun
en sluk dit terug in my bloed en my been:
ek kry myself so jammer⁷⁰

In dieselfde bundel word in “die oop lug [met Torelli daarin]” die illusie van een afgeronde identiteit volledig verwoest in een surrealistiese beeld:

ek staan verder in die blou voorkamer en kyk
en kyk na die blou ontbindende ek
glinsterend so geseën⁷¹

De beroemde introductie van Breyten Breytenbach als gespleten en schizofrene figuur (talig en werkelyk, dichter en burger, werkelyk en onwerkelyk), is alom bekend. In het openingsgedicht, “bedreiging van die siekes” (opgedragen aan “B. Breytenbach”), uit zijn debuutbundel *Die ysterkoei moet sweet*, is Breytenbach zowel een poëtiese creatie als iemand die tot die wêreld wil behore en een mening heeft over die toestand waarin die wêreld verkeert. Hij is gewoon een “maer man” met een “groen trui” die een gedicht “fabriseer”.⁷²

Weg is die verhevenheid van die tradisionelere poësie, en weg is die afstand tussen dichter en publiek. Althans, die dichter wil die afstand opheffen, maar slaagt daar nie in. Hij sméékt haast om genade. Hij verlangte ernaar om in die armen van die ander troos en geborgenheid te vind, maar zijn positie als kunstenaar skep van nature een afstand die gevormd word deur scepticisme, onbegrip en desinteresse by die buitenwêreld, hoezeer die dichter zijn kunst ook democratiseer deur in die “openbaarheid”, voor iedereen “zichtbaar”, een gedicht in elkaar te zetten. Niet die diepe emotie maar die kommunikasie is voor deze dichter die drijfveer. Maar steeds weer richt die dichter zich, soms koket, dikwyls noodgedwongen, tot zijn desintegreerende spiegelbeeld. Het gedicht is een afspiegeling van die Narcissus-ziel zoals by Ducal so goed te sien is, maar by Breytenbach valt die ziel uit elkaar, zoals die titel “stukkende gedig” uit *Die ysterkoei moet sweet* aangeeft. Of, zoals die slot luidt:

wat soek jy hier

die verval van lyf en drome draai voort
vryf oor jou oë en oogbanke en diep die diepste reëls op
al glo jy dan nie in 'n siel nie
ontrafel ten minste die frases wat in jou donkerste wese eggo
en breek hierdie moment oop in 'n stom kreet⁷³

Breytenbachs poëtiese selfkritiek en zelfonderzoek zijn direct terug te voeren naar de geschiedenis. Zowel politiek als maatschappelijk stelt de gemiddelde, bevoorrechte burger geen vragen omtrent de aard en de welvaart van zijn bestaan. Het is die selfkritiek en die obsessie met het doorlichten van de “frases” in “jou donkerste wese” die van Breytenbach een dissidente Narcissus maken.

Is die verstoten Narcissus zichtbaar in al het werk van Breytenbach, in (*yke*) is het een centraal thema. Zoals Henning Snyman opmerkt in zijn recensie, die de bundel een hoogtepunt in de Afrikaanse poëzie noemt:

Met die vertrekpunt van die geslote tronkruimte beweeg die ek-waarnemer en spreker deur die wêreld van die natuur, die kuns, die erotiek, die mens en menswees en sluit weer in die ek, maar nou 'n ek wat die eindpunt van sy siklus in die dood vind. Uit die dood word uiteindelik weer die nuwe lewe gebore.⁷⁴

De gevangenis is een belangrijk leidmotief in de bundel. Vanuit de solipsistiese toestand waarin de psyche van het Ik verkeert, wordt niet alleen de verbroekeling beschreven, maar ook een wanhopige poging gedaan om de buitenwereld te verbeelden, zoals in “die tuiskoms gevier”:

die tuiskoms gevier

dis nie 'n dop wat ek soek nie
ek wil suip moet lasarus dronk blubber
tot trane deur die vingers biggel
wil tussen my skatervriende staan
te kyk hoe borsies uierlong aan vroue groei
verwonderd oor die bloei van toegeneëneë
verwarm deur 'n walm van rook en musiek
en welkomterug plesier tong in 'n ruimte sonder roetine
waarvan die deure ook nooit ooit kan sluit
met geen spier of geimegagent of mapusa
se silhoeët flakkerend teen 'n wand of as vloek
gebrand in retina,
en buite liefs die lang klankeloop
van 'n land geliefkaai deur die see

maar so sal dit nie wees nie
ek sien dit reeds
daardie lang geprojekteerde ek
omring in 'n kring van grynse skimme
agter die wellewende dop van die prisonier
geroep uit die staalgraf van vergeet en vergat,
die dood aktief in peristalse,

koud, kalm, 'n reptiel, van binne kaal
met 'n glas water tussen die ongevoelige vingers⁷⁵

Zo verheven en hoopvol als dit gedicht begint, zo bedrukt en ontluisterend is het slot. De dichter probeert zijn taal uit op de toekomst, op het leven buiten de muren van het claustrofobische denken. Hij ziet zichzelf staan tussen vrienden, zijn zorgvuldigheid en beheersing verliezen door een overvloed aan drank. Hij gebruikt woorden die die verbeelde werkelijkheid wellicht tastbaar en aanschouwelijk zouden kunnen maken, zoals "skaterviende" en woorden uit het erotische domein. In deze droomwereld is er plek voor vrienden en vermaak. De gesloten wereld is hier opengebroken. De tong zoekt de vrijheid op, de talige vrijheid en de liederlijke vrijheid, weg van routine. De natuur die zo node gemist wordt, is gepersonifieerd in de droom van de dichter: de zee streelt het land.

Deze extatische emotie is enkel talig, zo blijkt uit de tweede strofe. De ik is ontluisterd: de benauwende werkelijkheid staat hem niet toe naïef het geluk te verwezenlijken, al is het in taal. De verbeelding is vruchteloos tegen de afzondering die de dichter ondergaat. Steeds weer komt de dichter uit bij zichzelf, bij zijn "lang geprojekteerde ek", omdat alles wat daar buiten ligt onwerkelijk is en slechts te verbeelden is door het woord, dat ambigu is en onbetrouwbaar. Het woord is niet tastbaar, het is huichelachtig. Zo prachtig als de toekomst hem tegemoet straalt, vol vrijheid en genot, zo zwartgallig is de direct waarneembare cel van Narcissus. De cel is koud, er zijn schimmen die hem omringen (schimmen van anderen zowel als vage afsplitsingen van de ik) en Narcissus is leeg, zonder empathie of macht over de eigen situatie. De vingers zijn ongevoelig en de dionysische drank is veranderd in water.

De thuiskomst is een ontnuchtering: van de verbeelding terug naar de tastbare en ontluisterende leefwereld. Ook de wereld van "skimme" en geslotenheid is door taal verbeeld, maar die wereld is, in tegenstelling tot de paradijselijke toekomstvisie, wél tastbaar.

De praktische consequenties van die afzondering keert terug in "daardie ek gedig". De tweespalt in de verbeelding, die van het "beloofde land" en die van de hel, manifesteert zich in de persoon van de dichter, die zich ook opsplijt.

daardie ek gedig

daardie ek van verbitteringe en frustrasies en mooi
drome droom en toekomsplanne room en vrome
alternatiewe - dié van ontvlugting dan -
sal 'k net daar gekruisbeen teen die muur laat bly;
mag dit maar sit en mediteer tot die paradys
ys baard, in djanas jol, mummifieer,
verknol en hol 'n asemruimte word (ook skål!)
sodat ék hier ge-elders my lewenstake kan verrig
van bed oortrek en kakbak poets en sel (-) uitvee
en worteltjies woorde uit/van die ekke skei⁷⁶

De dichter stap uit zichzelf en laat zijn poëtische Ik als een dode slangenhuid achter, om zich te richten op overleving. De enige overgebleven mogelijkheid is de eigen ziel schoonhouden ter overleving. Een gevangen Narcissus verliest de macht om zelf te beslissen, en juist die macht sterkt hem in zijn solipsisme. Het natuurlijke solipsisme van Narcissus wordt vervangen door een gedwongen solipsisme. Dichten en dromen zijn zinloos en de ik besluit om de macht die hem resteert, in eigen handen te nemen.

De verschillende “ikken” hanteren een verschillend idioom. Elke werkelijkheid heeft een andere woordenschat. Het wordt tijd, zegt dit gedicht, dat die woorden van elkaar gescheiden worden. Deze ontzuivering werkt louterend, en is geruststellender dan de valse droom die slechts in taal bestaat.

Ondertussen is de lezer Breytenbachs Echo geworden: communicatie tussen lezer en schrijver is schijn, en hier is een dichter slechts nog bezig de kromten van zijn ziel uit te kammen. De lezer kijkt toe hoe Breytenbach, ondanks zichzelf, al hoe meer verzinkt in een zelfgesprek dat aan de waanzin grenst. Zo begint “panus in koinonia” (p. 26) bijvoorbeeld met de regels: “in die nag was ek ’n ander man / terwyl ’n gloor helder oor die klippe skyn”. De slotstrofe begint dan als volgt: “ekke? nee dit was ’n ander kontrei en man / (vaagweg: het ek hom vroe-iewers ontmoet?)” om af te sluiten met: “ék staan op om ánder woorde uit te vang”.

Het enige spiegelbeeld van de ik is hier een ándere ik, als een eindeloze rij afspiegelingen van “ikken”, zonder een duidelijk begin- of referentiepunt. Hier treedt de sluimerende narcistische schizofrenie op de voorgrond. Het gedicht is ook bij Breytenbach het spiegelbeeld dat in het water rimpelt, maar de relatieve eenduidigheid van Rilke, Nijhoff, Lorca of Achterberg is ver te zoeken. De ziel is niet héél, omdat ze gedwongen wordt tot eenzaamheid.

Breytenbach is een “versigtige digter”, zoals hij zich benoemt in “sept. 1981 mondhorlosie” (p. 31). Heel voorzichtig ziet hij zichzelf tegen een achtergrond van vrijheid en natuur, maar elke verkeerde “talige” stap doet hem weer terugvallen. Verbeelding in gedwongen gevangenschap is dan ook de zwaarste taak van een dichter, zoals ook het motto bij ditzelfde gedicht illustreert:

“Daardie beweging bo-aan die paal -
is dit die wind of die vlag?”
“Nee, dis die verstand wat so wapperwag.”)

Het verstand wordt heen en weer geslingerd tussen droom en werkelijkheid, tussen daadkracht en apathie, tussen ik en Ik. De taal van de dichter is gekleurd door de positie van de buitenstaander. De mengeling van stijlen is evident, maar ook verschillende taalregisters worden aangeboord. Zoals aan het slot van “sept. 1981 mondhorlosie”:

ek bedoel: die way soos ek voel
kan ek my self nie afford nie

In dit verlies van taal en verbeelding blijft de dichter zijn Echo aanspreken: de lezer, alsook de werkelijke geliefde: “hierdie mondoloog (met so min leestekens) liefing”. De ander, de geliefde, is de “oervorm” waarnaar verlangd wordt, de geborgenheid en de veiligheid die de dichter moet missen. Steeds moeilijker drukt hij zich uit, omdat er geen communicatie meer is. De taal valt uiteen, en is zo tegelijkertijd zowel oorzaak als verwoording van de crisis van de dichter:

ek bedoel my beweging ging bewe
maar óm jou, lief, in so-te-sê
’n geosinkroniese wentelbaan ek bedóél
dat ek die epifiet is van my ou verwinterde versinselwoorde
nie die parasiet wat die gasheer verwurg (of giet) tot sin

De schizofrenie van de taal is zichtbaar in een zin als “so bevoorreg ben ik neuroot” waarin plotseling een Nederlandse werkwoordsvorm gebruikt wordt.

De ik is een trofee die door niemand wordt opgehaald, maar door de ik zelf beschikbaar

wordt gesteld. Dit is de exhibitionistiese Narcissus, de skryvende en dichtende Narcissus, die gesien wil word, gehoor wil word. In “autobiotrophy” (p. 34) mist die ek sy geliefde. Hy skryf ’n brief “vol woorde” maar die boodskap kom slegs aan in ’n surrealistiese verbeelding. De jý is ’n konstruksie, evenals die ek: die boodskapper en die oordrag van kommunikasie is dus ook slegs ’n skynkonstruksie, soos in die tweede strofe te sien is:

en ek mis jou so
 ek stik vir jou ’n brief die boodskapper loop
 deur geswolle riviere met stil mikstok waar bruisend wit ysskotte smelt
 (uit die niet getuimel) soos die gedagte aan eende
 te swaar van die koue uit ’n nag sonder einde
 water word
 my brief is vol woorde
 water word

Zelfs in hierdie desolate posisie soek Narcissus na ’n vorm van waardigheid, die by hom alleen kan bestaan deur ’n vorm van magtigingsgevoel, al is dit dan magtigingsgevoel oor die taal en die verbeelding. Willem Kloos’ reël “Ik ben een God in ’t diepst van mijn gedachten” klink hier ook deur by Breytenbach:

die stroom is ’n skuit
 ek staan jou by hoe magtig is ek
 ’n god in die diep poel van gedagtes
 ek is die ruit wat jou landskap stom máák
 en die boodskapper krom geglas deur die nag
 nader bring om voor jou te lê
 die koue bewe vasgepen in papier

Wie die ek is, is na al die wisselings en spiegelbeelde nie meer goed duidelik. Maar die wil tot kommunikasie speel nog steeds mee op die agtergrond. Narcissus is ’n boodskapper, ’n ruit, ’n verbinding tussen binne en buite. Die konstruksie stel hom in staat om deur middel van taal ’n brug te vorm tussen onoverbrugbare wêreldes.

Taal is “ontbinding van die beeld”, zegt Breytenbach in “feedback” (p. 35). Het gekrabbel op papier doet “een” spiegelbeeld ontstaan, zo worden identiteiten gecreëerd. Maar die ek bestaan alleen by die gratie van onderskeid tussen “ek” en “jý”, vandaar: “indien daar ooit ’n afsonderbare jý sou wees / wat streng geproke nie ter sake is / siende ek jou steeds in my bly koester / met vryheid”. Hoe regverdig is die ek sy bestaan? Het gevoel van zinloosheid dat Narcissus oormeesert moet gelegitimeerd word. Maar die uniciteit is vergezocht: ook ’n “minister en die katlagter / en dalk (wie weet) selfs die simpelste mikroob” delen in hierdie kern, het wezenlike aan wat leeft of in lewe is. In die oë van Breytenbach bestaan die verhevenheid en die uitverkorenheid nie meer, soos wel te sien is by Jaromil uit *Het leven is elders*.

In “klanke” konsentreert die digter hom op homself om so die doodsgedachte te verjagen. Die lelikheid en die afskew van alles wat leeft blyk uit die eerste strofe. Die dwangmatige toestand waarin die digter verkeert, kleurt die palet van sy verbeelding. Maar die taal kan ook aangewend word om ’n toekomst te skep en die dood te verjagen. Ondanks die ontvulling in “die tuiske geveer” of “daardie ek gedig” blyf die digter die probeer, ook in hierdie verminkte sonnet, nie alleen uit oerleefingsdrang maar ook uit ’n inherente narcisme⁷⁷:

klanke

("écrire...pour diminuer les doses de réalité en les évacuant...
la littérature était pour moi une défécation salutaire.")

in hierdie dae reeds so koel en blou geslote
is winters se vlinders die swart vet vlieë
wat lettergrepig oor die mure krioel en in splete
koek, ook op soek na nie bestaande weë

van groei. Miskien (dink jy) is daar uit die wans
tog 'n kanaalkraak na bloei uit dié ure, 'n kans
om iewers buite die gewaande paringsdans

te versinnebeeld in eiertjies gelê in mishope
opdat buitenstyd mag ontkiem die vergulde orgidieë.
maar die brein se bloubloeiëls dra kaal die wete
van slegs één sortie en soort orgie vir ideë:

jy hurk bedruk oor die notaboek om weer
ontbloom te raak van die infertiele seer,
die dood woord vir woord te evakueer.⁷⁸

De decadente beelden (vooral in de eerste strofe) die direct afkomstig zijn uit de wereld van het surrealisme, beschrijven het verval en de aftakeling van Narcissus. De jij ("dink jy"), zoals ook in "feedback" was te zien, is niet te onderscheiden van de ik. Narcissus verliest zich in een monoloog waarin iedere aanspreekvorm terugkaatst. De identiteitscrisis die dat tot gevolg heeft is te zien in de gespletenheid van de taal en de maniëristische woordspelletjes.

De irrelevantie van de ik, door machteloosheid en non-communicatie, is een belangrijk gegeven in een gedicht als "nekra" (p. 43). In "autobiotrophy" schrijft Breytenbach "my brief is vol woorde". Die zin wordt als het ware toegelicht in het eerste deel van "nekra":

die gedig is 'n vorm van isolasie
ook die gedig is vol woorde
anders gesê: dis die aanvulling
laag op laag geskreer (soos 'n skulp)
om die niet te sekwestreer

wat ek skryf is woorde
wat woord ek is skrywe
is om met my ander se kalwers te ploeg
en 'n valse ontbloting van die kern

De dichter in gevangenschap schrijft woorden die in elke willekeurige volgorde kunnen staan, ze hebben geen daadkracht. De dichter is zijn woorden, is zijn tekst, en aangezien de woorden dood zijn en irrelevant, is ook de dichter dood ("nekra") en irrelevant.

[...]
en meet my (wat vasmaak is) aan die ek
daarom omdat ek dood is

veral aan die dood
 en noem dit dan die ongedanste dans
 want o.a. 'die gedagte aan die dood (vas)
 is 'n loslit danseres' asook wat geïntegreer is
 kan jou nie opponeer nie
 (kan jy nie besweer nie)
 [...]

Narcissus kijkt in het water en een doodsverlangen bevangt hem, geboren uit de machteloosheid van het woord. De machteloosheid van het gebaar naar de buitenwereld, die langzamerhand enkel nog in afbrokkelende en rottende taal bestaat. De ik wordt een personificatie van de dood. Dit is de enige manier om de dood te trotseren; door deel van de dood te worden en haar "uit te zitten". De dood is een dans die niet gedanst wordt, een dans die niet wordt uitgevoerd. Denken aan de dood leidt tot niets. Deel worden van die dood is de dood negeren.

3.7.3 Taalrestanten als houvast

Een zekere loutering treedt op, een levenswijsheid die doet denken aan het gedicht "nirvana" uit *Die ysterkoei moet sweet*.⁷⁹ In dat gedicht is er ook sprake van een loutering, en een spiegelbeeld. Een spiegelbeeld echter, dat volledig gereinigd is door de eenwording van de ik met de buitenwereld. Het innerlijk wordt ingeruild voor een goddelijk, zuiver en probleemloze identiteit. Dit wordt in "nekra" al voorzichtig uitgedragen, en in "vestigies" (p. 53) verder ontwikkeld.

Om de angst ongedaan te maken is een archetypische vrijheid nodig. Breytenbach plaatst zich dan ook in de natuur. Hij komt bij een grot, een spelonk en tuurt naar binnen waar hij niets dan duisternis gewaar wordt. Eindelijk lukt het de dichter uit zichzelf te treden en zijn situatie vanuit een objectiever standpunt te aanschouwen.

[...] En nadat ek lank
 so gebuk het, het twee emosies plotseling opgerook,
 naamlik vrees en verlange: dis bangte vir die donker, dreigende grot,
 en die begierte om te *deurgrond* of daar dalk mirakuleuse
 dinge in die diepte verborge lê. En nadat ek op die hurke
 gaan sit het met albei hande soos 'n hottentots got
 se floepies bo die oë, het ek geweet dat ek nooit
 verder hoef te gaan: dat vrees self die oopbloei
 van wellustigheid is: [...]

De dichter vreet zijn angsten op, omhelst de duisternis en de dreigende diepte van de ziel, en overleeft.

De ziel overleeft door het besef dat taal een uitweg kan scheppen door juist de isolatie en het stollingsproces te beschrijven. Niet de toekomst en het onwaarsachtige paradijs, maar de aftakeling, de dood, de stilstand. Door te schrijven schept Narcissus een afstand tussen zijn isolatie en zijn lijden daaronder. De dichter kan door zijn taal relativeren: "en mak kedis in 'n kissie, met oë, horings en baard verspot / het jy ook 'n portret van die kunstenaar."

Natuurlijk gaat deze omwenteling gepaard met de nodige inzinkingen. De strijd die Narcissus moet leveren wordt nog altijd gevoerd in een claustrofobische afzondering met een betoog dat niets anders is dan een monoloog. Maar er is plek voor ironie, zoals blijkt uit een titel als "pogonologiese selfportret met 42 en die uitgroei van 'n baard na 6 a.g.v. velprobleme toe te skrywe aan benoudheid" (pp. 108-109). De aftakeling en de ontluistering worden gebanaliseerd,

door de kracht van de taal. De ik is “die drol in die kastrol” zoals dit specifieke gedicht eindigt. Het ego is een sta in de weg. Ook in het lange “die dronk digter ontmoet sy eggo in die woordraaisel” (pp. 139-141) is de taal nog hermetisch en solipsistisch. Maar tevens is hier weer sprake van humor, te zien in de titel en ook in het “dronken” woordgebruik (“aangenamekéns!”).

Deze “dronken” taal is een lyrische reanimatie van de bijna afgestorven woordenschat. Onderaan het gedicht staat: “(Ontleen aan Blokkiesraaisel No. 13, ‘Rapport’ Saterdag 9 Mei.)” De dichter voedt zijn woordenschat met behulp van een kruiswoordpuzzel. Banaler en desperater kan de werkelijkheid van de dichter niet zijn. Hij kweekt in het geheim een nieuwe vitaliteit die enkel op papier zichtbaar is.

De reanimatie blijft niet alleen bij taal, zoals blijkt uit de openingsstrofe van “isis”:

jy toegespitst op iets op tafel.
in die donker kan (ek) dit nie uitmaak nie.
leun oor jou skouer en sien:
jy is besig om 'n legkaart saam by-een te pas
stuk vir stuk:
neem die patroon 'n vorm aan (ek) sien:
dis my portret, my buitelynn, my ek!¹⁸⁰

Door taal wordt langzaam maar zeker de buitenlijn van zoiets als een hervonden identiteit zichtbaar. De verbrokkelde identiteit wordt door niemand anders dan de *liefde* bij elkaar geraapt. Hier is de jij duidelijk een ander dan de ik: er is geen verwarring, ook omdat de ik nu naar de achtergrond gedreven is: “(ek)”. Er is weer een vorm van communicatie, een helingsproces is in gang gezet.

Breytenbach is een Narcissus die zijn narcisme overleeft, en zelfs, door verminkte taal, een vorm van communicatie bewerkstelligt. Niemand minder dan de eveneens afgestorven Echo maakt Narcissus weer heel. Maar zij is niet langer Echo: ze heeft een belangwekkende metamorfose ondergaan. Als Isis verzamelt ze de brokken van het dode lichaam van haar man, om het afgestorven Ik te begraven en een nieuwe Ik te doen herleven.

Dat is de macht van de geliefde: de dichter kruipt langzaam uit zijn gevangenschap en schudt tijdelijk zijn grootste vijand van zich af: zichzelf. De buitenwereld wacht.

Noten:

¹ In een alternatieve versie die mythe probeert te rationaliseren, is Narcissus een mooie jongeling die een tweelingzus verliest. Als hij op een dag in het water kijkt, denkt hij zijn zuster te zien. Zo blijft hij achter bij zijn spiegelbeeld en sterft ten slotte van verdriet.

² Schwartz-Salant, *Narcissism and Character Transformation. The Psychology of Narcissistic Character Disorders*, p. 72.

³ Idem, p. 73.

⁴ Idem, p. 24.

⁵ Idem, p. 41.

⁶ Idem, p. 86.

⁷ Idem, pp. 43-44.

⁸ Idem, pp. 81-82.

⁹ Idem, zie pp. 37-41.

¹⁰ Schwartz-Salant geeft nog enkele verhelderende opmerkingen omtrent Narcissus en het spiegelbeeld. Zo is de spiegel een symbool voor de ziel:

An important key to understanding the reflection episode is found in the meaning of the words *imago* and *umbra*, reflection and shadow. They are used together in the narrator's apostrophe to Narcissus: "That which you behold is but the shadow of a reflected image." [...]

Clearly, the narrator is equating reflection with shadow and underscoring its meaning. This meaning is clear if we recall the manner in which traditional, so-called primitive cultures viewed a person's shadow.

(Schwartz-Salant, *Narcissism and Character Transformation. The Psychology of Narcissistic Character Disorders*, p. 88)

Naar aanleiding van de Griekse verhalen over Dionysus en Narcissus, waar Narcissus Dionysus doodt nadat hij hem in zijn spiegel gewaar wordt, schrijft Schwartz-Salant:

Thus the mirror image shows not his own face, but his Dionysian soul, making ritual use of the fact that the mirror can reflect an experience not of the ego, but of its archetypal roots. [...]

Psychologically, the shadow or reflection carries the image of the Self, not the ego. (Schwartz-Salant, *Narcissism and Character Transformation. The Psychology of Narcissistic Character Disorders*, p. 90)

¹¹ In zijn verhandeling over de betekenis van de narcis verwijst Schwartz-Salant naar de veelomvattende studie van Louise Vinge, *The Narcissus Theme in Western Literature up to the Early Nineteenth Century*. In haar opsomming heeft de betekenis een negatieve connotatie:

Over the centuries [there] have particularly been speculations, from the Middle Ages till now, about the flower that is made to replace Narcissus' body. Various qualities associated with the concept of flower or with the narcissus have been stressed, varying with the motifs that were regarded as essential to the story or

read into it: the flower is beautiful and useless, it withers after a short life, the narcissus flower is late, is sterile, has a soporific perfume, is poisonous, bends over water or grows by it, is visually attractive and isolated - these are some of the explanations. (Schwartz-Salant, *Narcissism and Character Transformation. The Psychology of Narcissistic Character Disorders*, p. 140)

Schwartz-Salant voegt hier aan toe dat in de mythe waarin Narcissus een tweelingzuster heeft, de bloem wellicht positiever kan worden geduid. Pausanius suggereert dat de bloem al groeide toen Narcissus stierf, een stelling die hij afleidt uit de Homerische hymne van Demeter en Persephone. Daar wordt de bloem beschreven als "[...] an object of awe for all to see, both the immortal gods and mortal men. And from its roots grew a hundred heads, smelling a smell so sweet that the whole broad sky above and all the earth laughed and the salty swell of the sea." (p. 142) Hier is de bloem in een veel prettiger daglicht komen te staan. Schwartz-Salant verklaart:

The Homeric Hymn gives the answer. The flower is connected to the transcendent, archetypal level, the numinous dimension which, as in the Hymn, brings awe and joy, "smelling a smell so sweet that the whole broad sky above and all the earth laughed...." [...] The *fear of joy*, so common in the transformations of narcissism, and the clinging to a morbid, depressed and seemingly masochistic reality [...] has an archetypal root: the fear of psychic rape. (Schwartz-Salant, *Narcissism and Character Transformation. The Psychology of Narcissistic Character Disorders*, p. 142)

¹² Zie Schwartz-Salant, pp. 91-107.

¹³ Van Heerden, *Anderkant besit*, p. 31.

¹⁴ Ook in de herschrijving van Ovidius' Narcissusmythe door Ted Hughes (*Tales from Ovid*) krijgen de bomen ruim aandacht. Ze zijn geduldige luisteraars en dienen als gesprekspartners. Tegelijkertijd benadrukken ze het isolement van Narcissus, door hun sprakeloosheid.

He sat up, and lifting his arms
 Called to the forest: 'You trees,
 Was there ever a love
 As cruel as mine is to me?
 You aged voyeurs, you eavesdroppers,
 Among all the lovers who have hidden
 Under your listening leaves
 Was there ever a love
 As futureless as mine?
 What I love is untouchable.
 We are kept apart
 Neither by seas nor mountains
 Nor the locked-up gates of cities.
 Nothing at all comes between us -
 Only the skin of water.
 He wants my love as I want his.
 As I lean to kiss him
 He lifts up his face to kiss me -
 Why can't I reach him? Why can't he reach me?
 In that very touch of the kiss

We vanish from each other - he vanishes
Into the skin of water.

(Hughes, *Tales from Ovid*, p. 81)

¹⁵ Achterberg, *Verzamelde gedichten*, p. 381.

¹⁶ Opperman, *Versamelde poësie*, p. 33.

¹⁷ Impasse

Wij stonden in de keuken, zij en ik.
Ik dacht al dagen lang: vraag het vandaag.
Maar omdat ik mij schaamde voor mijn vraag
wachtte ik het onbewaakte ogenblik.

Maar nu, haar bezig ziend in haar bedrijf,
en de kans hebbend die ik hebben wou
dat zij onvoorbereid antwoorden zou,
vroeg ik: waarover wil je dat ik schrijf?

Juist vangt de fluitketel te fluiten aan,
haar hullend in een wolk die opwaarts schiet
naar de glycine door het tuimelraam.

Dan antwoordt zij, terwijl zij langzaam
druppelend water op de koffie giet
en zich de geur verbreidt: ik weet het niet.

(Nijhoff, *Verzameld werk I*, p. 208)

¹⁸ Eliot, *The complete poems and plays of T.S. Eliot*, pp. 605-606.

¹⁹ Lorca, *Collected poems*, pp. 457-459.

²⁰ Idem, p. 497-499.

²¹ Rilke, *Later poems*, p. 176.

²² Rilke, *Werke in drei Bänden. Zweiter Band*, p. 56.

²³ Idem, pp. 56-57.

²⁴ Nijhoff, *Verzameld werk I*, p. 206.

²⁵ In haar interessante en uitgebreide studie *Het seksuele masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving*, besteedt Camille Paglia in een hoofdstuk over Italiaanse kunst in de renaissance ook aandacht

aan het fenomeen van het Florentijnse kunstbegrip. De beschreven conventies brengen het gedicht van Nijhoff voor ogen:

Het renaissancistische apollinisme begon in Florence en breidde zich uit naar Rome. Zijn krachtige scherpe belijning, die via de byzantijnse stijl terugvoert naar de Griekse kouros, was eigenlijk een homoseksueel begrip, een lijn die tegen de vrouwelijke natuur werd getrokken. Vervolgens werd het een algemeen gebruikte kunstgreep en verloor het zijn heimelijke controverse. Florentijnse intellectuaaliteit en Florentijnse homoseksualiteit waren samenhangende fenomenen. Mooie jongens, waarvan het wemelt in de Florentijnse kunst, komen zelden voor op Venetiaanse schilderijen, die gevuld zijn met wulps vrouwelijke naakten. (Paglia, *Het seksuele masker*, pp. 192-193)

Gestroomlijnde jongensbouw zit besloten in de Florentijnse esthetiek en is ongetwijfeld van invloed geweest op het Florentijns vrouwelijk naakt, zoals de Venus van Botticelli, met haar kleine borsten en lange, ranke gestalte. Vruchtbaarheid is nimmer een Florentijns of Atheense norm geweest. De wulpsheid, die door de Venetianen in vrouwelijke rondingen werden gesavoureerd, kwam in de Florentijnse kunst tot uiting in het weelderige haar van mannen, een van de meest fascinerende motieven uit de renaissancekunst. (Paglia, *Het seksuele masker*, p. 193)

²⁶ Deze regels kunnen we vergelijken met de regels van Eliots "The Death of Saint Narcissus": "His eyes were aware of the pointed corners of his eyes / And his hands aware of the pointed tips of his fingers." De invloed van Eliot op Nijhoff is al eens eerder aangestipt, bijvoorbeeld in *Het wonderbaarlijke lichaam. Martinus Nijhoff en de moderne westerse poëzie*, door Luc Wenseleers.

²⁷ Gerrit Komrij heeft moeite met dit beeld: "Ik kan - dit terzijde - nooit zo goed wennen aan de achtste regel. Ik weet dat daar staat: geen tweede dauw heeft ooit druiven zó betogen als ze hier zijn kin be-be, ja be-wat? Wat is de tegenwoordige tijd van betogen? Betiën, lees ik in Van Dale. Hemel. Ik wéét dus dat daar staat: geen tweede dauw heeft ooit druiven zó betogen als ze hier zijn kin betiet. Toch lees ik onwillekeurig steeds weer: geen tweede dauw heeft ooit zulke druiven zoals zijn kin betogen. Die voorstelling van een kin als een tros druiven stoort me. Zodra ik me weer heb vermand beseft ik: hier is het klassieke portret geschilderd van de jongen zonder genade." (Komrij, "Trou moet blycken.")

²⁸ De Lange, *Snel grys fantoom*, p. 22.

²⁹ Ook in *Raka* van N.P. van Wyk Louw is aan het einde van een prominente rol weggelegd voor de oude vrouw:

en sy het nie gehuil -
die oudste van die vroue wat veel bewaar
van die stam se herinnerings en van sy swaar,
en met hul liedere die kinders en jong seuns voed
soos aan 'n naelstring van sagte, kloppende bloed
in die skemeraande - sy't stil gesing
voor haar uit van die heilige, glansende kring
van geboorte en dood en geboorte en dood;
van die vroue se wag en hul pyn; en die groot
skoonheid van die dapper man in die stryd.

Deze vrouw roemt de schoonheid van Koki en zijn moed. Zij spreekt het verdriet uit over de dood van deze "schoonste". Bij zowel Nijhoff als Van Wyk Louw knielt de oude vrouw bij het vuur, maar bij *Raka*, dat teruggaat op oude Afrikawaarden en begrippen, is de oude vrouw het geweten en de geschiedschrijver van de stam. Ze is de belichaming van wijsheid en bezinning, en daardoor kracht. Zij staat als het ware boven het aardse gekrakeel.

Bij Nijhoff, met zijn narcistisch kunstbegrip, heeft de oude vrouw de functie van "objectief geschiedschrijver" en geweten verloren. Ze dient enkel nog ter verheerlijking van de kunst en de onaardse en zuivere schoonheid. In het kunstbegrip van Nijhoff bestaat alleen nog het respect voor Kunst, en in zekere zin ook voor de kunstenaar, omdat zijn schepping aanbeden wordt. Het is een waardeverandering die het narcistische denken in een kouder daglicht zet.

³⁰ Komrij, 'Trou moet blycken.'

³¹ De Lange, *Nagsweet*, p. 19.

³² Deze figuur, afkomstig uit het werk van Lord Byron (1788 - 1824) is "volstrekt eenzaam, egocentrisch, misantropisch." Hij leeft in onmin met "zichzelf, de medemens, met het bestaan, met God." "Hij is de principiële rebel, hoogmoedig, verheven boven alle wetten, aangetrokken door het satanische en het duistere. Hij vindt een tragische voldoening in zijn lijden aan het leven, ook in meditatie over de vergankelijkheid van alle beschavingen." (Van Gorp, *Lexicon van literaire termen*, p. 59)

³³ Krog, *Eerste gedigte*, p. 57.

³⁴ Heaney, *Opened ground. Poems, 1966-1996*, p.15.

³⁵ Paglia, *Het seksuele masker*, p. 562.

³⁶ Camille Paglia bestrijdt voor alles dat het boek een moreel oordeel herbergt. Hoewel haar uitleg erudiet is en van grote waarde, is de uitkomst van haar eenzijdige "genrematige" leeswijze beperkt.

Niettemin is haar uitleg wel zeer waardevol, al is het alleen maar omdat hier het bewijs is dat een geslaagde tekst zeer verschillende en plausibele interpretaties kan verdragen. Bovendien vullen de "rituele" en de "ethische" interpretaties elkaar goed aan:

In een brief aan de uitgever, waarin hij het boek verdedigt tegen gescandaliseerde recensenten, schrijft Wilde: 'Dorian Gray, die een leven heeft geleid dat slechts bestond uit sensatie en genot, probeert zijn geweten te vermoorden, maar vermoordt op dat moment zichzelf.' Zijn eigen bewering dat die moraal een 'artistieke vergissing' was ontslaat ons van de verplichting hem in die kwestie van het geweten serieus te nemen. Maar als hij meende wat hij schreef, begreep de man die de brief schreef zelf niet wat hij in *Dorian Gray* geschreven had. Niet één werk van de romantische fantasie heeft ook maar iets te maken met het geweten. [...] We hebben geen morele axioma's nodig om het te interpreteren. Dorian pleegt bepaalde verboden handelingen en wordt daarvoor gestraft. Maar hij handelt eerder tegen de rituele dan tegen de ethische verboden. [...] Het mysterie van de goddelijke wetten duikt overal ter wereld op in arbitraire rituelen van verbod of vermijding. Door zijn overmoedige tarten van de tijd verdwaalt Dorian in een infra-menselijk gebied, waar hij is overgeleverd aan meedogenloze daemonische krachten. Hij is zijn portret *toegewijd* in de Latijnse zin van het woord: 'devotus' betekent oorspronkelijk behekt, betoverd, vervloekt, gewijd aan de erediens van een bepaalde godheid, en ook *aangewezen om geslacht te worden*. *Dorian Gray* gaat niet over de moraal, maar over het taboe. Het slot is niet de overwinning van het geweten, maar de vernietiging van de persoon door het kunstwerk. [...] *Dorian Gray* gaat over de amoraliteit van schoonheid en over het fascisme van het westerse

kunstwerk. Het gaat over de magie van de kunst in de magie van de persoon. (Paglia, *Het seksuele masker*, p. 571)

Aan de hand van verschillende citaten, kan men echter tot de conclusie komen dat Narcissus, in de gedaante van Dorian Gray, niet enkel het slachtoffer is van de primordialiteit, maar ook van de corrupte wereld. En vooral van het gezichtsbedrog in de narcistische spiegel. *The picture of Dorian Gray* is zowel een boek over taboes als over moraal.

³⁷ De volgende alinea versterkt de indruk dat het werk van Kundera vooral een *politieke* visie is. Het werk van Kundera lezen zonder kennis van de politieke erfenis heeft dan ook een onbevredigend resultaat.

Unpalatable as those comments may sound to Western ears (our most beloved poets tend to be lyricists, after all), we can place them into greater perspective if we consider Kundera's belief in reason and his comments to the Fourth Czech Writers' Congress in June 1967. In this speech, Kundera made an impassioned plea for aesthetic and intellectual freedom, emphasizing pride in the country's native traditions. "The very principle of authoritative, institutional evaluation" is unsound, he said, "institutional" referring to government or party censors and critics. He went on to discuss the Czech nation and culture, recalling its nineteenth-century national revival, underlining the idea that the Czech nation must elevate its spirit through art and culture in order to survive, simply because, hemmed in by larger, more aggressive neighbors (Germany and Russia), its art and thought provided the most practical historical weapons for defense. From that principle, Kundera criticized the motivations of censors, whom he called cultural vandals attempting to transform the world after their own image, and he equated them with the adolescent thug who knocks the head off a statue because the very act of self-assertion appeals to him. "People," Kundera said, "who live purely in their own immediate present tense, without culture or awareness of historical continuity, are quite capable of turning their country into a wasteland." (Misurella, *Understanding Milan Kundera: public events, private affairs*, p. 67)

³⁸ Schwartz-Salant, *Narcissism and character transformation*, pp. 43-43.

³⁹ Kundera geeft hier ook een historische verklaring bij:

Denk even aan dit historisch detail: het was een periode van praatavonden en bijeenkomsten; de meest uiteenlopende instellingen, bedrijfsclubs, partij- en jeugdorganisaties belegden avonden waarvoor de meest uiteenlopende kunstschilders, dichters, astronomen of economen werden uitgenodigd; de organisatoren van deze avonden werden naar behoren voor hun werk gewaardeerd en gehonoreerd, want de tijd eiste revolutionaire activiteit en daar deze niet op de barricaden kon worden botgevierd, moest ze worden ontplooid op vergaderingen en praatavonden. Ook sommige kunstschilders, dichters, astronomen of economen waren op zulke avonden graag van de partij, omdat zij daardoor bewezen geen beperkte specialisten te zijn maar revolutionairen die meeleeften met het volk. (p. 255)

⁴⁰ Ducal, "De gebarsten hertogelijke spiegel", p. 39.

⁴¹ Ducal, "De cultus van de tekst", p. 90. De dichter wil aandacht, maar enkel via zijn tekst:

Ik ben voor de cultus van de tekst. Een schrijver met enige eigendunk heeft de pretentie te communiceren met de gemeenschap. Hij neemt het woord en wil gehoord worden. Hij wil niet als een waspoeder gepromoot en gepusht worden. Hij wil geen aandacht voor zijn eetgewoonten, zijn kleding, zijn dagindeling en zijn vakantieplannen, maar aandacht voor zijn tekst. Hij wil beoordeeld worden door critici met ernst en

tijd en niet de speelbal zijn van hun stemmingen en vluchtige indrukken. Hij spreekt liever over poëzie voor een publiek van vijftien geïnteresseerden dan voor te lezen voor vijfhonderd sfeersnuivers. Hij wil lezers die zijn werk waarderen, geen rij van vijftig bedelaars naar zijn handtekening. Hij wil *dat zijn tekst leeft*. (Idem, p. 90)

⁴² Ducal, *Moedertaal*, p. 9.

⁴³ Idem, p. 13.

⁴⁴ Idem, p. 15.

⁴⁵ Idem, p. 18.

⁴⁶ Idem, p. 22.

⁴⁷ Idem, p. 24.

⁴⁸ Idem, p. 26.

⁴⁹ Idem, p. 28.

⁵⁰ Idem, p. 48.

⁵¹ Idem, p. 52.

⁵² Idem, p. 54.

⁵³ Idem, p. 56.

⁵⁴ Viljoen, "Breyten Breytenbach (1939 -) alias Panus, alias Don Espejuelo, alias Bangai Bird, alias Kamiljoen", pp. 274-275.

⁵⁵ Galloway, *Breytenbach as openbare figuur*, p. 29.

⁵⁶ Idem, p. 29.

⁵⁷ Idem, p. 32.

⁵⁸ Idem, pp. 39-40.

⁵⁹ Dit isolement heeft juist te maken met de werkelijkheid buiten de literatuur. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een brief die een zekere dr. C.W. Louw schrijft aan *Die Burger*, 18 juni 1965. Juist het huwelijk van Breyten Breytenbach met Yolande is onderdeel geworden van de schrijver Breytenbach, omdat hij zo dikwijls (door visumweigeringen ed.) met de neus op de feiten werd gedrukt: tussen hem en veel van zijn mede-Afrikaners bestaat een enorme ideologische kloof:

Oor twee Suid-Afrikaners is daar nou 'n hevige polemiek aan die gang, te wete mnre. Beyers Naudé en Breyten Breytenbách.

[...]

En Breyten Breytenbach? Hoewel ek geen voorstander van die Ontugwet is nie, besef ek tog terdeë dat huwelike van so'n aard soos syne deur sy mede-Afrikaner as vreemd beskou word. Daar bestaan tog so iets as 'n soort-eksklusiwiteit of soort-andersheid. In wese is die Viëtnamese Oosters en die Suid-Afrikaners Westers. Die godsdienstige en rasse-andersheid maak van hierdie huwelik iets vreemds aan die norm wat in Suid-Afrika gehandhaaf word. Of mag die Afrikaner nie praat van sy eie norm nie? Laat Breyten Breytenbach en sy gade, hiewer Franse burgers word. (Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, pp. 92-93)

⁶⁰ Reeds teen die laat sestigerjare het Breytenbach tot die gevolgtrekking gekom dat daar 'n tyd kom dat 'n skrywer se woorde nie ingang vind en vlees en wapen word nie; dan is dit vir hom tyd om "die geweer op te neem". In 1972 gaan Breytenbach só ver om te sê: "But I cannot convince my friends of this by words alone. There must be a break, a decision, a point of departure. I must get tied to the struggle by my own experience, my own concrete participation. It is while walking that I learn how to walk" [...]. (Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, pp. 78-79)

⁶¹ Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, p. 135.

⁶² Breytenbach erkent dat een skrywer nergens buiten kán staan omdat ook hij een produkt is van zijn tijd en van gebeurtenissen. Tegelijkertijd helpt hij de samenleving waaraan hij deelneemt te vormen.

"Engagement" beteken vir Breytenbach dat die skrywer daadwerklik aan die kant staan van diegene wat veg vir regverdigheid, vir gelyke kanse, vir 'n eerlike verdeling van mag - in werklikheid vir die mag aan die volk. Die motivering sal verskil na gelang van die feit of 'n skrywer behoort tot die heersersklas of tot 'n gedomineerde groep. Vir homself byvoorbeeld, as bevoorregte blanke, is die stryd gerig teen dié wat hom verneder en in die skande steek deur die uitoefening van hul genadelose en afstompende mag - wat alleen geregverdig word deur 'n wit vel of Europese kultuur. 'n Swart skrywer sal weer die vernedering wat sy mense ondergaan aan die kaak moes stel en sy betrokkenheid uitdruk by hul pogings om mag te verkry. (Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, p. 135)

Breytenbach concentreert zich op zijn "taak", maar niet uit zelfverheerlijking of een streven naar erkenning en aanzien, maar vanuit een gevoel van onrechtvaardigheid.

Ondertussen bevindt Breytenbach zich wél in een isolement. Dat blijkt goed uit het volgende citaat van Jack Cope:

As long as he kept on being a great poet ... he could count on their [het Afrikaanse publiek] uncritical admiration. But not for promoting the revolution; not for driving the whites into the sea or for the smell of spilt blood; not for being castrated and raped. If it came to action he could not count on one in ten thousand of the white population he despised. The blacks, so far as they knew of him, dissociated themselves from him because he was white and a member of the ruling nationality, or in the case of those who were politically conscious, because of his ideas which were unrealistic to say the least. (Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, p. 176)

⁶³ Breytenbach heeft een krachtige poëtica die door de jaren heen stabiel lijkt. Weer is hier de tragiek zichtbaar: zijn gedichten zijn dikwijls ondoorzichtig, hermetisch, kunstzinnig - kortom, voor het grote publiek (aanvankelijk) volledig duister. Maar de dichter zelf wil niets liever dan in de gemeenschap staan, mét zijn gedichten tussen de mensen:

Poësie is kommunikasie - "a complex transmission of meanings, of which 'meaning' is only one element" [...]. *Met wie* of wat kommunikeer die gedig? "I know ... that the poem, to exist, needs a listener, a reader, a participant, otherwise it is a dead letter. All the poet really does is to trigger the reaction in the receiver that will provoke that impossible *feeling* or *process* that we describe as *poem*" [...]. Wat kommunikeer die gedig? "Often the sadness or just the bloody-mindedness or peevishness of living. The harsh struggle for death. The painful honesty. The breath worn thin. Perhaps also the 'positive' statement (or existential conditioning?) that there is a purpose to communicating" [...]. (Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, p. 271)

⁶⁴ De geschriften kunnen alleen gepubliceerd worden omdat Breytenbach tijdens zijn gevangenschap mocht blijven schrijven. Zijn manuscripten werden hem na zijn vrijlating overhandigd en zelfs werd toegestaan dat die manuscripten zouden worden gepubliceerd. Niet alleen Breytenbach schept een schizofreen oeuvre, ook de *buitenwereld* benadert hem op een zeer schizofrene wijze. J.M. Coetzee schrijft daarover:

There is a certain interest, even for official, establishment Afrikaans culture, to see Breytenbach as the bearer of a talent that he cannot, despite himself, betray; and to view his politics as an aberration that does not touch his poetic soul. There is an interest in not acknowledging that there can coexist in a single breast both a belief in a unitary democratic South Africa and a profound Afrikaans digterskap, "poetness". Hence the notion that the "terrorist" in Breytenbach can be incarcerated and punished while the poet in him can be left free. By acting as though Breytenbach must be a radically divided personality, one self a poet to be saved, the other self a traitor to be damned, the greater Afrikaner family preserves its belief (and perhaps does so sincerely and in good faith) that the language, the mystical nation-essence, is greater than the fallible vessels who bear it. (Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, p. 287)

⁶⁵ Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, p. 289.

⁶⁶ Idem, p. 289.

⁶⁷ Idem, p. 292.

⁶⁸ Idem, p. 292.

⁶⁹ Breytenbach, *Het huis van de dove*, pp. 195-196.

⁷⁰ Idem, p. 171.

⁷¹ Idem, p. 160.

⁷² Idem, pp. 21-22.

⁷³ Idem, pp. 36-37.

⁷⁴ Galloway, *Breyten Breytenbach as openbare figuur*, p. 293.

⁷⁵ Breytenbach, (*y* *k*'), p. 13.

⁷⁶ Idem, p. 23.

⁷⁷ Wellicht is er sprake van een overwinning op de crisis. Het Franse citaat bij het gedicht staat immers in de verleden tijd. De dichter blik in "klanke" terug op een crisis en op de claustrofobie. Hij wil deze crisis overwinnen.

⁷⁸ Breytenbach, (*yk*), p. 39.

79

nirvana

toe het gautama boeddha onder 'n boom
gaan sit en gesê: ek
sal van hier nie opstaan voordat ek
nie my ek
opgeëet het nie

en teen die aand van die soveelste dag
was die bodhiboom oordek van rooi vye

en hy het opgestaan en die lug geliefkoos
en blomme in die aarde se hare gesteek
en die water gesoen en
gelag vir die weerkaatsing van sy gesig
sodat sy wange nat was

(Breytenbach, *Het huis van de dove*, p. 57)

⁸⁰ Breytenbach, (*yk*), pp. 155-157.

Hermafroditus

4.1.1 De mythe van Hermafroditus

Hermafroditus is de zoon van Hermes en Aphrodite; in zijn naam zit het element van samensmelting en eenheid al besloten. Het verhaal van deze jongeling is enigszins te vergelijken met dat van Narcissus; ook Hermafroditus is een beeldschone en relatief eenzame jongeling. Maar op enkele essentiële punten wijkt de mythe af.

De zoon van Hermes en Aphrodite wordt al vroeg toevertrouwd aan de nimfen van de berg Ida. Daar groeit hij op als een waaghalzige en avontuurlijke jongen. Tijdens zijn tienerjaren gaat hij graag op jacht in de bosrijke omgeving. Op een dag arriveert hij tijdens de jacht bij een beek waar hij kan uitrusten. Een nimf die hem begluurt, Salmacis genaamd, wordt halsoverkop verliefd op de beeldschone jongen. Hij moet echter niets hebben van haar avances en negeert haar bewondering en liefde. Hij ontdoet zich van zijn kleding en loopt het heldere water in. Daar wordt hij overmeesterd door de hoogst opgewonden nimf, die hem krachtig omhelst en de goden smeekt hun lichamen te versmelten. Hermafroditus kan zich aan de worsteling niet onttrekken en wordt één met Salmacis. Vlak voor zij hen beiden meesleurt in deze erotische metamorfose, smeekt Hermafroditus de goden om een wens in vervulling te laten gaan. En zo geschiedt het: de beek wordt een plek waar mannen en jongens hun mannelijkheid verliezen, precies zoals dat met Hermafroditus is gebeurd.

4.1.2 Hermafroditus en Narcissus

Ook Hermafroditus is een jongeling die de liefde versmaadt. Ook hij is bang voor de buitenwereld, al wordt Hermafroditus getekend als een enigszins verlegen jongen, en niet als een verstokte cynicus of als een solipsist. Hoe dan ook, de *lichamelijke* liefde van Salmacis legt hij naast zich neer. Evenals de nimf in het verhaal van Narcissus, neemt Salmacis wraak: al zijn de man en de schone jongeling in de oudheid superieur aan de vrouw, juist in de mythologie, is de vrouw steeds weer zeer sterk en krachtig. De nimf in de Narcissusmythe roept de goden aan, en ook Salmacis roept de goden aan. Ze zijn geen vrouwen die berusten in hun lot, ze krijgen hun zin door bemiddeling van het Hogere. Hun slachtoffers zijn nog jong, tieners eigenlijk, maar toch: sterk, en mannelijk. De vrouwen winnen het echter, en in het geval van Salmacis is de fysieke kracht zelfs groter en geweldigere dan die van de jongen: Hermafroditus weet zich niet los te worstelen. De afwijzing van de vrouw komt zowel Narcissus als Hermafroditus duur te staan.

De verschillen tussen de mythes zijn echter groter dan de overeenkomsten. Narcissus is een symbool van angst voor de buitenwereld, solipsisme en schizofrenie. De vraag "Wie ben ik" speelt een uiterst belangrijke rol. Narcissus kent wel liefde, maar alleen de liefde voor zichzelf, al beseft hij niet direct dat zijn liefde eigenlijk gericht is op het spiegelbeeld.

Hermafroditus wordt eerder bestempeld als verlegen en onstuimig. Hij vertoont kenmerken van de puberteit, zoals de aanvankelijke schaamte en terughoudendheid tegenover het andere geslacht. Hij is mooi, en ook hij staat bij het water, maar geen moment ziet Hermafroditus zichzelf in het water spiegelen, of is hij zich bewust van zijn schoonheid. Zijn uiterlijk speelt voor hem geen rol. Hermafroditus is een onbeschreven blad tot het moment dat Salmacis haar intrede doet.

Salmacis speelt een actieve rol in de mythe, terwijl Echo passief en teruggetrokken is. Door haar actieve rol is de mythe van Hermafroditus erotisch geladen, in tegenstelling tot de mythe van Narcissus. De worsteling is een seksuele worsteling, vol lust -en angstgevoelens,

primordiale verlangens naar eenwording en het ultieme orgasme. De paring is de kern van het menselijke bestaan en hun eenwording is de graal.

Waar Narcissus een solipsist is, verward tussen identiteiten, daar is Hermafroditus de identiteitsloze die een identiteit verkrijgt door de samensmelting met de Ander. De nadruk ligt niet op zijn aanvankelijke eenkennigheid, zoals bij Narcissus, maar op de eenwording, de balans tussen anima en animus. Deze jongen wordt door de erotische samensmelting hardhandig uit zijn zelfzuchtigheid getrokken, en doet eerder denken aan Ganymedes, als we aan de “verkrachtingsscène” denken.

4.1.3 Hermafroditus als literair symbool

De betekenis van Hermafroditus moet niet worden gezocht in het epische maar in het symbolische. Belangrijke elementen in de mythe zijn het zoeken en het vinden; de zoektocht naar balans en de vervulling door de erotiek. De onbewuste angst voor de Ander, voor harmonie en heelheid, is even groot als de mysterieuze aantrekkingskracht.

Het is verhelderend om te kijken naar de “hertaling” van de Engelse dichter Ted Hughes, die de mythe van Ovidius in zijn “Salmacis and Hermafroditus” een moderne klank heeft gegeven, en zo de uitgebreide mythe van Ovidius moderniseert.¹ Bij Hughes geen omslachtige inleiding over de geboorte van Hermafroditus - zelfs zijn ouders worden niet genoemd, en ook geen aandacht aan de afwikkeling van de mythe. Hughes’ herschrijving richt zich op wat werkelijk van belang is.

Bij Hughes ligt de nadruk op de ontmoeting tussen Salmacis en Hermafroditus. Belangrijk zijn onschuld, naïviteit en de sterk seksuele ondertoon. De erotiek vindt al in de eerste regels haar weg:

Among those demi-gods, those perfect girls
Who sport about the bright source and live in it,
The beauty of Salmacis, the water-nymph,
Was perfect,
As among damselflies a damselfly’s,
As among vipers the elegance
Of a viper, or a swan’s grace among swans.

De schoonheid van Salmacis is overweldigend. Met de schoonheid van Hermafroditus ontstaat een bovenmenselijke schoonheid, een ideaal dat alleen te bereiken is door een harmonieus samengaan van tegengestelde maar complementaire eenheden.

Zodra Salmacis Hermafroditus opmerkt wordt ze een jonge “vamp” die bij wijze van spreken een leuke jongen in een discotheek ziet en maar één gedachte heeft: seks.

She held back only a moment,
Checked her girdle, the swing of her hem, her
cleavage,
Let her lust flood hot and startled
Into her cheek, eyes, lips - made her whole face
Open as a flower that offers itself,
Wet with nectar. Then she spoke:
‘Do you mind if I say - you are beautiful?
[...]
But if you are unmarried - here I am.

Let us lie down and make our own
 Bridal bed, where we can love each other
 To sleep. And awaken each other.'

Het thema is eenwording, en heelheid door een seksuele vereniging. De bevruchting is een natuurverschijnsel en komt met de oerkracht van een natuurverschijnsel, waar zowel Hermafroditus als Salmacis geheel machteloos tegen zijn; zij zijn slechts poppen die worden geleid door een innerlijk en collectief onbewuste seksuele aantrekkingskracht, metamorfose en angst. De angst wordt veroorzaakt door jeugdigheid en onschuld:

The boy blushed - he had no idea
 What she was talking about.
 Her heart lurched again when she saw
 How his blush bewildered his beauty.

Hermafroditus is niet alleen een buitengewoon mooie jongen, maar tevens een kind. Salmacis is een femme fatale die hem meesleurt in zijn lot; hij is mooi *ondanks zichzelf*. Hij bloost en vindt, zoals een echte puber, het andere geslacht vreemd en merkwaardig.

Zijn jeugdigheid en maagdelijkheid staan lijnrecht tegenover de ervaring en de sluwheid van Salmacis: zij wordt in de tekst vergeleken met een luipaard, terwijl hij, na haar avances aanvankelijk te hebben afgewezen, verder speelt, "careless as a child". De toenemende spanning is seksueel. Wat onbereikbaar is, wordt des te feller begeerd. De lustgevoelens van Salmacis nemen bijna orgastische proporties aan:

He peels off his tunic and the air
 Makes free with all that had been hidden,
 Freshens his nudity. Under the leaves
 Salmacis groaned softly
 And began to tremble.
 [...]
 She was already
 Up and leaping towards him,
 She had grabbed him with all her strenght -
 Yet still she crouched where she was
 Shaking all over, letting this go through her
 Like a dreadful cramp. She watched him
 Slap his pale shoulders, hugging himself,
 And slap his belly to prepare it
 For the plunge - then plunge forward.

De maagdelijkheid en de idyllische ongeschonden jeugd van Hermafroditus, schudden het laatste restje terughoudendheid van Salmacis af. Het primordiale verlangen van Salmacis is zo sterk ("She could not help herself.") dat ze bij het zien van haar lustobject, poedelnaakt ook in het water plonst.

De gewelddadige en hartstochtelijke omhelzing is een vertoon van lichaamsdelen, beklemming, angst, verlangen, een vervloeiing van het rationele (de beheersing van Hermafroditus) met het irrationele en het primordiale verlangen naar eeuwig (en onophoudelijke) bevrediging van Salmacis: ze is een "sinewy otter / Hunting some kind of fish"; een "snake" in gevecht met een arend, en een "octopus". Dit is de oerfase van de seksualiteit.

primordiale verlangens naar eenwording en het ultieme orgasme. De paring is de kern van het menselijke bestaan en hun eenwording is de graal.

Waar Narcissus een solipsist is, verward tussen identiteiten, daar is Hermafroditus de identiteitsloze die een identiteit verkrijgt door de samensmelting met de Ander. De nadruk ligt niet op zijn aanvankelijke eenkennigheid, zoals bij Narcissus, maar op de eenwording, de balans tussen anima en animus. Deze jongen wordt door de erotische samensmelting hardhandig uit zijn zelfzuchtigheid getrokken, en doet eerder denken aan Ganymedes, als we aan de “verkrachtingsscène” denken.

4.1.3 Hermafroditus als literair symbool

De betekenis van Hermafroditus moet niet worden gezocht in het epische maar in het symbolische. Belangrijke elementen in de mythe zijn het zoeken en het vinden; de zoektocht naar balans en de vervulling door de erotiek. De onbewuste angst voor de Ander, voor harmonie en heilheid, is even groot als de mysterieuze aantrekkingskracht.

Het is verhelderend om te kijken naar de “hertaling” van de Engelse dichter Ted Hughes, die de mythe van Ovidius in zijn “Salmacis and Hermafroditus” een moderne klank heeft gegeven, en zo de uitgebreide mythe van Ovidius moderniseert.¹ Bij Hughes geen omslachtige inleiding over de geboorte van Hermafroditus - zelfs zijn ouders worden niet genoemd, en ook geen aandacht aan de afwikkeling van de mythe. Hughes’ herschrijving richt zich op wat werkelijk van belang is.

Bij Hughes ligt de nadruk op de ontmoeting tussen Salmacis en Hermafroditus. Belangrijk zijn onschuld, naïviteit en de sterk seksuele ondertoon. De erotiek vindt al in de eerste regels haar weg:

Among those demi-gods, those perfect girls
Who sport about the bright source and live in it,
The beauty of Salmacis, the water-nymph,
Was perfect,
As among damselflies a damselfly’s,
As among vipers the elegance
Of a viper, or a swan’s grace among swans.

De schoonheid van Salmacis is overweldigend. Met de schoonheid van Hermafroditus ontstaat een bovenmenselijke schoonheid, een ideaal dat alleen te bereiken is door een harmonieus samengaan van tegengestelde maar complementaire eenheden.

Zodra Salmacis Hermafroditus opmerkt wordt ze een jonge “vamp” die bij wijze van spreken een leuke jongen in een discotheek ziet en maar één gedachte heeft: seks.

She held back only a moment,
Checked her girdle, the swing of her hem, her
cleavage,
Let her lust flood hot and startled
Into her cheek, eyes, lips - made her whole face
Open as a flower that offers itself,
Wet with nectar. Then she spoke:
‘Do you mind if I say - you are beautiful?
[...]
But if you are unmarried - here I am.

Let us lie down and make our own
 Bridal bed, where we can love each other
 To sleep. And awaken each other.'

Het thema is eenwording, en heelheid door een seksuele vereniging. De bevruchting is een natuurverschijnsel en komt met de oerkracht van een natuurverschijnsel, waar zowel Hermafroditus als Salmacis geheel machteloos tegen zijn; zij zijn slechts poppen die worden geleid door een innerlijk en collectief onbewuste seksuele aantrekkingskracht, metamorfose en angst. De angst wordt veroorzaakt door jeugdigheid en onschuld:

The boy blushed - he had no idea
 What she was talking about.
 Her heart lurched again when she saw
 How his bush bewildered his beauty.

Hermafroditus is niet alleen een buitengewoon mooie jongen, maar tevens een kind. Salmacis is een femme fatale die hem meesleurt in zijn lot; hij is mooi *ondanks zichzelf*. Hij bloost en vindt, zoals een echte puber, het andere geslacht vreemd en merkwaardig.

Zijn jeugdigheid en maagdelijkheid staan lijnrecht tegenover de ervaring en de sluwheid van Salmacis: zij wordt in de tekst vergeleken met een luipaard, terwijl hij, na haar avances aanvankelijk te hebben afgewezen, verder speelt, "careless as a child". De toenemende spanning is seksueel. Wat onbereikbaar is, wordt des te feller begeerd. De lustgevoelens van Salmacis nemen bijna orgastische proporties aan:

He peels off his tunic and the air
 Makes free with all that had been hidden,
 Freshens his nudity. Under the leaves
 Salmacis groaned softly
 And began to tremble.
 [...]
 She was already
 Up and leaping towards him,
 She had grabbed him with all her strenght -
 Yet still she crouched where she was
 Shaking all over, letting this go through her
 Like a dreadful cramp. She watched him
 Slap his pale shoulders, hugging himself,
 And slap his belly to prepare it
 For the plunge - then plunge forward.

De maagdelijkheid en de idyllische ongeschonden jeugd van Hermafroditus, schudden het laatste restje terughoudendheid van Salmacis af. Het primordiale verlangen van Salmacis is zo sterk ("She could not help herself.") dat ze bij het zien van haar lustobject, poedelnaakt ook in het water plonst.

De gewelddadige en hartstochtelijke omhelzing is een vertoon van lichaamsdelen, beklemming, angst, verlangen, een vervloeiing van het rationele (de beheersing van Hermafroditus) met het irrationele en het primordiale verlangen naar eeuwig (en onophoudelijke) bevrediging van Salmacis: ze is een "sinewy otter / Hunting some kind of fish"; een "snake" in gevecht met een arend, en een "octopus". Dit is de oerfase van de seksualiteit.

Ook in het dierenrijk is het vrouwelijke vaak baas over het mannelijke.

Naadloos gaan de twee lichamen in elkaar over, en als Salmacis uitroept dat zij nooit meer uit elkaar zullen gaan, en dat de goden dat zullen goedkeuren, staat er: "The gods heard her frenzy - and smiled." Als in een amphitheater voelt het machtige publiek het oordeel. Zo wordt het gevecht van Salmacis en Hermafroditus een seksueel strijdtoneel dat een voyeurisme uitlokt met verregaande gevolgen.

Voor Hughes is slechts de kern van de mythe interessant. Salmacis en Hermafroditus verbeelden de femme fatale en de onschuldige, maagdelijke jongen. Zij zijn onderhevig aan krachten die zij niet kunnen controleren.

Hermafroditus wordt een metafoor voor de tot stand koming van een ondoorgrondelijk en onontkoombaar verlangen naar heelheid, bevrediging, kennis en inclusieve (androgyn) schoonheid. Een hermafroditisch karakter, of een hermafroditische vertelinstantie, wordt gekenmerkt door een verlangen naar inclusiviteit. Die inclusiviteit is reeds bereikt en er is sprake van een volledig samengaan van animus en anima, rede en gevoel; óf er is een verwoede, onderhuidse en bijna instinctieve zoektocht naar die inclusiviteit, de primordiale graal van volkomen bevrediging. De metamorfose is gewelddadig en onthutsend, letterlijk of in overdrachtelijke zin.

Het is een zoeken naar identiteit. Narcissus zoekt in zichzelf, Hermafroditus buiten zichzelf, door een symbiose van twee heterogene componenten die elkaar niet afstoten maar aanvullen. Het is het trotseren van de begrensde menselijke identiteit: die van sterfelijkheid en geslachtskenmerken. Hermafroditus staat boven die begrenzing, of is op zoek naar die status. De betekenis van Hermafroditus sluit aan bij de wereld van voor de schepping, de wereld van chaos en harmonie, de wereld die nog niet gescheiden is in man en vrouw, donker en licht, water en aarde, lichaam en geest. Het is de wereld van de zowel fysieke als geestelijke seksualiteit.

Deze wereld, of hoedanigheid, is bij uitstek vredig, omdat zij alles behelst: het is een eenheid van diversiteiten. Sinds man en vrouw gescheiden zijn uit één lichaam, is het verloren ideaal de inspiratie van eeuwige zoektocht. Volgens Plato en de Grieken is het androgyn wezen een ideaal; in een christelijk (en Joods) oogpunt is het verwerpelijk - want onoverzichtelijk. In die context is de Chaos een eindpunt. Maar vooral is er, vanuit een Bijbels oogpunt, geen creativiteit omdat er geen dynamiek is, en geen dynamiek omdat er geen onderscheid is. De zoekende Hermafroditus verlangt naar zijn verloren helft, naar genezing van eenzaamheid, en een volmaakte toestand van harmonie.

Het zou te beperkt zijn om Hermafroditus enkel en alleen in de tegenstelling van man en vrouw te plaatsen. Niet alleen is het discutabel om van "dubbel geslacht" of "geslachtloos" te spreken; het verlangen, zoeken en vinden van inclusiviteit is, in metaforische zin, eerder een *geestelijke* dan een *lichamelijke* activiteit, al kan het als allegorie een fysieke of aanschouwelijke vorm aannemen. De ideale toestand waarin de dualiteit is opgelost, is een geestelijke balans, die eerder in de psychologie dan in de biologie kan bestaan (al zijn er wellicht uitzonderingen).

De volmaakte inclusieve gestalte is een schrikbeeld en een ideaal: een schrikbeeld voor Hermafroditus, een ideaal voor Salmacis. Ideaal en schrikbeeld verenigd, vormt de wereld van de Hermafroditus ná de metamorfose de vredigste geestestoestand denkbaar.

4.2 De decadente gestalte van Hermafroditus bij Boudewijn Büch

Het bereiken van een gelukzalige toestand en het overschrijden van grenzen zijn de thema's in het volgende gedicht van de Nederlandse dichter en schrijver Boudewijn Büch (1948):

aan Loan

ik zal een lied oprichten
dat poëtisch androgyn is
volmaakt tweeslachtig. Een beeltenis
met twee, onscheidbare gezichten

een nieuwe taal
licht en transparant azuur
mooi; monumentaal
gezongen haute couture

je bent het hem en haar
als je stil bent - onschendbaar
door de nacht gereden
in hartstocht aanbeden
kijk je ergens heen. Is het water overschreden?
ben je doodloos uit dit lyrische getreden?²²

Dit gedicht is een perfecte illustratie van het hermafroditische ideaal. Tevens is het een liefdesgedicht, en de wens voor de geliefde is een volmaakte lichamelijkeheid, een volkomen vredigheid en volmaaktheid. Het gedicht is dan ook letterlijk opgedragen, als een geschenk voor het onderwerp van het gedicht. Met dit gedicht vereert de dichter het volmaakte.

Het ideaal van de kunstenaar is een ideaal gedicht op te richten, dat volkomen op zichzelf staat, in balans is binnen de gegeven context, en de grens van sterfelijkheid en geslacht overschrijdt. Dat is ook het ideaal van deze dichter. De wens tot volmaakte tweeslachtigheid is de schepping te trotseren, de macht in eigen handen te nemen. Het is de hyperperfectionistische kunst met twee onscheidbare gezichten: het gezicht van de geilheid, en het gezicht van de angst en de rede. Hermafroditus is even statisch als de perfecte kunst. Kunst is als de dood: volmaakt, statisch en ontoegankelijk. De dichter houdt het object een eeuwig leven voor, door het inclusiviteit toe te schrijven.

Waar de narcistische kunst de volmaaktheid in een solipsistische houding zoekt, daar zoekt de hermafroditische kunst het in het externe, bepaald door dualiteit en door lichtheid en monumentaliteit. De dichter wil een lichte en transparante taal, maar monumentaal gezongen. De transparantie staat diametraal tegenover het ondoorzichtige solipsisme van Narcissus, maar paradoxaal genoeg is ook Hermafroditus bovenmenselijk, goddelijk en onsterfelijk: Hermafroditus is een nieuwe creatie, en de dichter is een god die de schepping herschept, of wil herscheppen met een nieuwe taal, met nieuwe tekens en nieuwe metaforen.

In de derde strofe is de wens in vervulling gegaan: de dichter heeft zijn schepping werkelijkheid zien worden. De dichter heeft het niet langer over "zal", niet langer is zijn liefde enkel droombeeld; in de derde strofe is er sprake van "bent". In stilte is de aanbedene onaantastbaar, want zowel mannelijk als vrouwelijk, dus geslachtloos. Er is geen onderscheid meer, het ideaal en het schrikbeeld zijn verenigd in de stilte waarvan sprake is, de stilte van de inclusiviteit en de dood, het statische beeld van het kunstwerk.

Net als bij Narcissus zijn kunstenaar en kunstwerk door een muur gescheiden. Maar de muur van Narcissus is die van de eenzelligheid, de trots en de spiegelende liefde; bij Hermafroditus is het de muur van de gevonden graal, de gevonden wederhelft. Het zoeken is voorbij, de balans is bereikt. Hermafroditus kan niet meer bereikt worden, zijn esthetische perfectie kan alleen *aanbeden* worden.

De dichter is een god die zijn schepping vervolmaakt, in elk gedicht. Maar de dichter die een hermafrodiet creëert, of een hermafroditisch ideaal voor ogen heeft, schept niet alleen een nieuwe gedaante, maar ontkent en verwerpt impliciet de *bestaande* schepping. Hij gaat tegen alle natuurwetten in en schept een hiermaals in het aardse. Dat blijkt uit de mystieke regel van het slotgedicht: in het gedicht zélf is de hermafrodiet geschapen, maar Hermafroditus staat boven elke sterfelijkheid, elk geslachtskenmerk, en daardoor elk individu. De primordiale grens, het water, dat een vloeibare grens vormt tussen het Nu en het Eeuwige, tussen het Hier en Daar, tussen tastbaar en onaantastbaar, die scheidslijn doorbreekt Hermafroditus. Los van de schepper is Hermafroditus niet meer onderhevig aan de persoonlijke sfeer van de menselijke (en dichterlijke emotie); hij treedt “uit dit lyrische”, het aardse en tijdelijke, maar beweegt ook weg van de persoonlijke gevoelens en gewaarwordingen van de dichter. Diens lyriek heeft op Hermafroditus geen vat, de blik went zich van de dichter en de wereld af. De hartstocht kaatst terug in het gezicht van de dichter. Het verlangen is bevredigd.

Hermafroditus staat boven leven en dood, en in zijn inclusieve diversiteit is dit wezen dan ook “doodloos”, in plaats van “levenloos”: Hermafroditus bereikt, als gedicht én als metafoor voor kunst en menselijk verlangen, in dit éne nieuwgevonden woord, het ideaal van elk mens en elke dichter: te leven door eeuwige sterfelijkheid en stervend eeuwig te leven. Niet dood, niet levend, maar in een esthetisch evenwicht.

Wat dit gedicht tevens duidelijk maakt, is het decadente gedachtegoed dat kleefte aan de mythe van Hermafroditus. Het verval, het verfijnde en het krachteloze van het inclusieve ideaal komen tot uitdrukking in het “monumentaal gezongen haute couture”: hier worden het vluchtige en modieuze verheerlijkt en vereeuwigd met groot vertoon. De inclusieve seksualiteit van de androgyn flirt met dood en verval, de grenzen worden immers overschreden: van geslacht, van genot en pijn, van lust -en angstgevoelens. Bovendien is de toestand van stilstand en chaos ook die van het moeras, de drassigheid en de stank (door het bewegingloze), en dús die van het bederf en het verval.

Het transparante ideaal is decadent. De heelheid wordt alleen gevonden door terug te gaan naar de troebele wateren van de primordialiteit en het menselijk taboe. Aangezien de dichter geen grip heeft op die wereld, eindigen de laatste regels met een vraagteken. Hermafroditus is ongrijpbaar.

4.3 Verlangen naar een nieuw begin: “Tabula rasa” van Paul Snoek

De Vlaming Paul Snoek (1933 - 1981) is een dichter die tijdens zijn leven zowel in zijn dichtkunst als in zijn schilderijen blijk gaf van een diep verlangen naar een mystieke zingeving. Water en de vrouw in haar fysieke en mysterieuze gedaante zijn thema's die telkens terugkeren.³

Het hermafroditische ideaal is bij Snoek dan ook niet seksueel decadent, maar eerder een mystiek genezingsproces.

Tabula rasa

Er moet een wijdere wereld bestaan,
een toegang tot een doordringbare

spiegel, die ons opsorpt en went aan
het tweede, gelijke lichaam dat wij waren.

In een kamer waar wij rustig onze ruggen
kunnen zien en waar wij sierlijk met vlugge
armen zwemmen naar de versmelting, mijlen
in het bevrijdende wier van het ijle.

Ergens in de ruimte waar het huivrende
zintuig van vrede ons beide verenigt
en buiten het zuigende leven in een zuivere,
eeuwige, luchtnieuwe eenheid verenigt.⁴

Al in de titel raakt de dichter aan het scheppingsideaal van de kunstenaar, het visioen dat ook hij voor ogen heeft: "Tabula rasa", dat wil zeggen: opnieuw beginnen, met een schone lei, zonder erfenis of zelfs de echo van een echo. Paul Snoek laat in dit gedicht niet de decadentie zien, maar het idealistische visioen dat van Hermafroditus.

Het aardse is banaal en niet toereikend; er móet een andere wereld zijn, een wereld die zich niet conformeert aan de (natuur)wetten van het leven dat wij kennen. De begrenzing wordt opgeheven, verschoven: een wijdere wereld betekent een andere begrenzing, en misschien wel een grenzeloze wereld, in mystieke en metafysische zin. De spiegel, de grens tussen dood en leven, die ondoordringbare maar zichtbare grens (zoals al werd opgemerkt bij *The picture of Dorian Gray*), is in de Hermafroditische thematiek niet langer een grens; hij is nu doordringbaar. Bij Hermafroditus vloeien dood en leven in elkaar over, net zoals de geslachtskenmerken. Het verlangen naar het wezen van Hermafroditus is niet alleen verlangen naar een volkomen nieuwe schepping, het is ook een doodsverlangen. De grenzeloosheid van de spiegel slurpt ons op en laat ons kennismaken met een tweede lichaam.

Het is dit tweede lichaam dat het ideaal verraadt: het ideaal van de dichter is een schepping die het nieuwe en het oude samensmelt tot een grenzeloze entiteit. Het is een eenheid van diversiteiten en een overschrijding van een symbolische geslachtelijkheid.

De nieuwe spiegeling is dezelfde spiegeling als die in het schilderij van Magritte, waarin de kijker een man op de rug ziet, die in de spiegel zijn rug ziet, in plaats van zijn aangezicht. Dit is de blik van diepte en kennis, van de alwetendheid; niet langer is de blik een muur die terugkaatst, maar zien wij wat buiten ons om gezien wordt; zo ontstaat een nieuwe verhouding van ruimte en tijd. Deze inclusieve gestalte is een versmelting die bereikt wordt via het eerder genoemde thema "water". De versmelting is als een primordiale geboorte.

Het visioen van de dichter krijgt zijn positieve betekenis in het woord "bevrijding", waarmee het gedicht andermaal zijn idealistische en lyrische karakter blootlegt. De ideale eenheid is een instinctieve zoektocht, via water en het ijle, het gewichtloze, op zoek naar de verloren "ander", het "lichaam dat wij waren". De grenzeloosheid is een vredige chaos, zonder hiërarchie en onderscheid.

In de slotstrofe neemt de lyriek een visionaire sprong in het "doodloze", het tijdloze, het geslachtloze en het grenzeloze: de dichter weet dat de weg door het "bevrijdende wier van het ijle" naar een totale versmelting leidt, waar zijn droom waarheid wordt. De ultieme en eeuwige, al dan niet seksuele bevrediging, maakt de dichter duidelijk door het woord "huivrende". Het orgasme is een volmaakte vredigheid die, door het zintuig van de vrede, alles wat heterogeen is verenigt.

Het seksuele wordt aangevuld met het geestelijke, ze zijn complementair. Het zintuig van de vrede is niet alleen de blik, het is de *visionaire* blik; het is niet alleen de tast, het is de *ijle* tast; het

is niet enkel de reuk, het is de *denkbare* reuk. Alles is bepaald door het nieuwe van de tabula rasa, alles is nieuw in de ogen van de kunstenaar. Het brengt de kunst naar een platform dat boven het “zuigende leven” staat en zuiverheid op het oog heeft, een conflictloze eenheid van extatische (eeuwige) stilstand.

De versmelting gaat, zoals bij Salmacis en Hermafroditus, gepaard met een worsteling in water, maar hier is het een vredige en lyrische versmelting; de versmelting is volkomen zuiver, want niet lichamelijk, maar geestelijk. Het is een visioen die de dichter beschrijft, iets dat op natuurlijke wijze niet waarneembaar is, maar wel in de kunst gestalte krijgt, als een werkelijk droombeeld. In het kunstwerk (dynamisch, want scheppend) wordt het verlangen naar de statische hoedanigheid verwoord.

Hermafroditus is ook hier een ideaal dat alleen met “nieuwe” benamingen kan worden aangeduid, zoals het een schepper betaamt. Bij Büch was het “doodloos”, bij Snoek is het “luchtnieuwe eenheid” - wat op hetzelfde neerkomt, ondanks de verschillen in connotatie: de ontarding en decadentie van Büch is bij Snoek niet relevant; Hermafroditus is nu een ideale gedachte, een geestelijke toestand van ijle vrede die verenigt.

4.4 De abstractie van Hermafroditus: Wallace Stevens en John Ashbery

Het is Harold Bloom die in zijn geschriften telkens weer de betekenis van Wallace Stevens en John Ashbery kenbaar maakt. Hun verwantschap is evident: taalfilosofisch en abstract. Een gedicht van Ashbery of Stevens is als kunstwerk een metafoor, maar inhoudelijk werken zij niet met de vergelijking. Hun poëzie is bij uitstek een plek van contemplatie en denkwerk. Bij Stevens, de modernist, is de gedachte cynisch, wantrouwend en altijd op zoek. Ashbery is een postmodernist die de gedachte ontregelt, tot taal en beeld terugbrengt: er is nauwelijks coherentie. Enkel op het niveau van het gedicht als werkplek wil het gedicht van Ashbery werken, het geloof in duidelijkheid en eenduidigheid is verdwenen.

Toch hebben beide dichters een obsessie met heelheid en inclusiviteit; bij Stevens is dat inhoudelijk, bij Ashbery talig. Beiden hebben een hermafroditisch verlangen, zij het op een abstract niveau.

4.4.1 Wallace Stevens: de zoektocht naar ongescheidenheid

Wallace Stevens (1879 - 1955) geeft in al zijn gedichten blijk van een bijna naïef vertrouwen in het gedicht als filosofisch traktaat. Binnen de context van het gedicht is “Waarheid” een groot goed. Die waarheid wordt enkel binnen het gedicht bewerkstelligd: het gedicht is zo een “Supreme Fiction”, een fictieve waarheid. De Nederlandse schrijver Frans Kellendonk schrijft in een essay het volgende:

Het geloof van Stevens is niet transcendentiaal. Hij vergeet geen moment dat zijn geloof een geloof in verzinsels is. God bestaat niet. Er is geen hiernamaals. [...] Wat hebben die ficties dan voor zin? Ze zijn steigerwerk, bedoeld om ten slotte afgebroken te worden. Als Stevens een religie heeft, dan slechts in de etymologische betekenis van het woord: hij wil opnieuw verbinden wat gescheiden is. In ‘Notes Towards A Supreme Fiction’ (1942) heeft hij het zo gezegd: ‘From this the poem springs: that we live in a place/ That is not our own and, much more, not ourselves.’ We moeten ons die plek eigen maken door zelf die plek te worden. Bij onze geboorte zijn we van de werkelijkheid gescheiden geraakt en ons bewustzijn, zelf die scheiding, heeft als

hoogste doel om in de werkelijkheid op te gaan.⁵

Kellendonk ziet terecht dat het element van verlangen naar heelheid, genezing en inclusiviteit, vooral in het latere werk van Stevens een allesbepalende rol speelt: "Poëzie is zijn utopie, een toestand van ongescheidenheid, van het Woord dat bij God is." Bij Stevens is kunst religie, maar het uiteindelijke doel is om te Zijn, om via de metamorfose van het gedicht de grenzeloosheid te bereiken. Dit hermafroditische verlangen is geen verlangen naar liefde, maar een verlangen naar een werkelijke oplossing, naar sublimiteit en zuiverheid. De conflictloze eenheid is echter enkel een gedachte, die als fictie alleen binnen het gedicht te rechtvaardigen is, vandaar dat Stevens de poëzie en de macht van de waarheid in poëzie, "heilig" verklaart, afgaande op titels als: "Life Is Motion", "How to Live. What to Do", "Poetry Is a Destructive Force", "Of Modern Poetry", "A Completely New Set of Objects" en "The Poem that took the place of a Mountain". Het gedicht is zowel het altaar als het offer, een visie als ook het argument voor die visie. Ironie speelt een rol in deze poëzie, maar tegelijkertijd neemt deze poëzie zichzelf zeer serieus: het visioen is ten slotte heilig, zoals het ook heilig is bij Paul Snoek. De ironie die deel uitmaakt van de hermafroditische utopie is geen stijlmiddel, maar een laatste uiting van twijfel.

Het zoeken naar eenheid is bij Stevens toegespitst op een inclusief "gedachtegoed", eerder dan een inclusieve "gestalte". De grenzen die worden afgetast en die de dichter wil opheffen, zijn de grenzen van het menselijk voorstellingsvermogen. De zuivere gedachte is subliem en helend, niet decadent. Bij Stevens is de balans tussen rede en gevoel belangrijker dan de balans tussen anima en animus. Een bijna naïef en filosofisch voorbeeld is het volgende gedicht:

The house was quiet and the world was calm

The house was quiet and the world was calm.

The reader became the book; and summer night

Was like the conscious being of the book.

The house was quiet and the world was calm.

The words were spoken as if there was no book,

Except that the reader leaned above the page,

Wanted to lean, wanted much most to be

The scholar to whom this book is true, to whom

The summer night is like a perfection of thought.

The house was quiet because it had to be.

The quiet was part of the meaning, part of the mind:

The access of perfection to the page.

And the world was calm. The truth in a calm world,

In which there is no other meaning, itself

Is calm, itself is summer and night, itself

Is the reader leaning late and leaning there.⁶

Dit is een religieuze inclusiviteit die alleen in het gedicht logisch is, niet daar buiten. Stevens schetst een ruimte die aandoet als een nieuw scheppingsideaal: het huis en de wereld zijn in rust, er is geen woeling, geen dynamiek, alles is statisch. Hier vervagen grenzen, de grenzen van lichaam en geest, de grenzen van dood en leven. In feite is dit een chaotische wereld, waar geen onderscheid is tussen licht en donker. Die chaos heeft echter een positieve connotatie, en is dus niet herkenbaar als chaotisch. De intensiteit van Stevens' verlangen wordt duidelijk door de soort entiteiten die in elkaar vervloeien: er is zelfs geen sprake van tegenpolen, het zijn totaal verschillende diversiteiten. De lezer wordt het boek, de zomernacht wordt het geweten van het boek en alles is één, als in een geheel nieuw universum met nieuwe wetten.

Het gedicht als kunstwerk wordt verheerlijkt, maar ook de leeservaring en de verbeelding. De woorden lijken op de woorden van God: ze zijn "waar", al lijkt er geen context ("book") te zijn. De hermafroditische metamorfose is niet gewelddadig maar wél rigoureuus; lezer en tekst, mens en kunst, worden inwisselbaar, de lezer wordt zelf de tekst, is zelf de tekst. Maar *geloof* in die kunst, in de fictie, is een voorwaarde: de lezer/tekst wil "The scholar to whom his book is true" zijn. Daarvoor moet de kunst een eigen context scheppen, en met een schone lei beginnen (de "tabula rasa" van Snoek). Het nieuwe is niet mogelijk zonder geloof in het nieuwe en de scepsis tegenover het oude. Daarom móet het huis stil zijn. Zonder die stilte, die nieuwe statische werkelijkheid, is de nieuwe fictie of religie niet mogelijk.

De genoemde "perfection" is de "luchtnieuwe eenheid", het "doodloze" waarin de inclusiviteit en de eeuwige (geestelijke) bevrediging van betekenis en gedachte mogelijk is. In een ideale wereld is alles onderdeel van elkaar, en is alles één, zegt dit gedicht tot slot. De waarheid is de betekenis, de betekenis is de stilte en de stilte is de waarheid. De volmaakte doodloze waarheid is statisch, licht én donker, lezer en tekst.

De eigenaardige anekdotische lading van het gedicht met het beeld van de lezer die tijdens een zomeravond boven een boek gebogen zit, krijgt een mystieke en transcendentale waarde door de eenheid en de inclusiviteit die de dichter in en tussen de beelden zoekt. Poëzie als religie: een sublieme zingeving aan al wat banaal is, vluchtig en dynamisch.

Een ander voorbeeld van het zoeken naar die statische en gelukzalige hermafroditische inclusiviteit, is "Final soliloquy of the interior paramour". De lyriek achter het ideaal is echter verdwenen; wat overblijft is de berusting in de gedeeltelijke ontoereikendheid van het poëtische ideaal. Het is een van de laatste gedichten van Stevens, verzameld in de bundel *The Rock*, waarin 25 latere gedichten zijn afgedrukt. "Final soliloquy of the interior paramour" is een laatste meesterwerk, een visioen op de tekortkoming en de ontoereikendheid van de menselijke verbeelding.

Final soliloquy of the interior paramour

Light the first light of evening, as in a room
In which we rest and, for small reason, think
The world imagined is the ultimate good.

This is, therefore, the intensest rendezvous.
It is in that thought that we collect ourselves,
Out of all the indifferences, into one thing:

Within a single thing, a single shawl
Wrapped tightly round us, since we are poor, a

warmth,
 A light, a power, the miraculous influence.

Here, now, we forget each other and ourselves.
 We feel the obscurity of an order, a whole,
 A knowlegde, that which arranged the rendezvous.

Within its vital boundary, in the mind.
 We say God and the imagination are one...
 How high that highest candle lights the dark.

Out of this came light, out of the central mind,
 We make a dwelling in the evening air,
 In which being there together is enough.⁷

Het taboe van het hermafroditische ideaal is af te lezen aan de titel: verboden of heterogene elementen klonteren samen tot één geheel voor de laatste keer. De woorden “interiour” en “paramour” wijzen in die richting. Dit is een monoloog in het geheim, als een gedicht dat overspel pleegt. Ook is dit de laatste monoloog waarin nog één keer een poging ondernomen wordt om het ideaal te bewerkstelligen. Het ongeloof in het slagen van die poging en de ironie in het ideaal, zijn óók te lezen in de titel: dit is de laatste (“final”), dus zoveelste poging.

De statische, inclusieve hoedanigheid wordt nog één keer aangeropen: alles is in rust in een afgesloten ruimte. De verbeelding is voor de zoveelste maal het ultieme doel, maar nu is de reden niet langer evident: “for small reason”. “We” is eerder dan een meervoud, een meervoudige Ik; dit gedicht is een vurige wensgedachte en het Goddelijke wordt wanhopig nog één keer aangeropen.

Ook vanwege die laatste poging is dit de “meest intense samenkomst”. De onverschilligheid wordt geofferd voor de verbeelding en de wens tot een nieuwe schepping, een nieuwe overkoepelende identiteit. De dichter stelt de menselijkheid tegenover de goddelijkheid. De eenheid der tegendelen overstijgt de armoede, oftewel de “nietigheid” en “tijdelijkheid”, en geeft de nieuwe identiteit warmte en kracht. De wonderbaarlijke invloed komt voort uit de seksueel getinte grenzeloosheid: alles heeft invloed op elkaar omdat de grenzen van de menselijke gedachte overschreden worden. Mens en God zijn één, de menselijke tekortkomingen bestaan niet langer: “we forget each other and ourselves.” In dit statische hemelrijk heerst een idealistische vrede.

Toch is er geen totale goddelijkheid, zo lijkt het: de heelheid en het concept zijn een vaag gevoel, een duisternis. Dit is de geloofsovertuiging van een dichter die zingeving zoekt en de eenzame, geamputeerde creatieve gedachte wil reanimeren. De geest is een grens.

Hier zien we het cerebrale karakter van Stevens poëzie nog eens goed: de verwenste versmelting is orgastisch, maar bij nader inzien niet lichamelijk (seksueel). Alles ontstaat in de geest en bestaat bij de gratie van de geest. Zo verkrijgt ook God zijn betekenis: in en door de geest, of liever nog: de wil van de geest. De poëtische religie is een daad van de wil, alleen door de geestelijk wilskracht en verbeelding vangt de beperkte verbeelding een glimp op van het goddelijke Al, “the highest candle”.

De hoop is dus gevestigd op de kracht van de verbeelding die mystieke goddelijkheid aan diezelfde verbeelding verschaft: die eenheid is de hermafroditische eenheid die de sterfelijkheid trotseert. In de poëtische metamorfose worden het hogere en het lagere verbonden om in een alwetende en krachtige verbeelding nog enkel te “zijn”: kunst is de wereld en de wereld is een

gedachte. Die statische inclusiviteit ontstaat uit dat onbereikbare licht, “the highest candle”, uit één gedachte, dat wil zeggen, één *conflictloze* gedachte (“central mind”). Dit ideaal is mystiek en goddelijk, en tevens gelijk aan de dichterlijke verbeelding die uit één centrale, maar inclusieve gedachtewereld voortkomt. Poëzie is een religie en Stevens maakt hier duidelijk waarom: alleen binnen de kunst en alleen binnen het gedicht bestaat de hoop op een ultieme, *geestelijke* bevrediging, waarin de metamorfose een samensmelten is van een hogere mystieke orde met de verbeelde wereld.

Deze metamorfose betekent macht. Die macht krijgt gestalte in de laatste twee regels: weer is het ideaal ijl, vluchtig, “luchtnieuw” en “doodloos”: “We make a dwelling in the evenig air”. Dit is de frustratie van het doodsverlangen: een verlangen naar een eeuwige fixatie van het geestelijke orgasme en het geestelijke geluk, en van de vruchtbare en taboe overschrijdende verbeelding. Die hermafroditische werkelijkheid bestaat echter enkel in het ijle, in de avondlucht, in het ongrijpbare. Zo blijft het grenzeloze van Hermafroditus voor Stevens uiteindelijk zoals elke religie: een overtuiging zonder bewijs. De hoop op een nieuwe werkelijkheid die de oude schepping en rangschikking herschrijft blijft een ideaal, na verwoede pogingen dat ideaal in kunst op te roepen.

In een “vloeibare” identiteit lijkt de dichter niet meer te geloven. De kunstenaar is eenzaam: in zijn pogingen gestalte te geven aan een schepping zonder grenzen staat hij alleen. De isolatie van verbeelding en identiteit wil hij doorbreken. Ten slotte is alleen een vluchtig samenzijn, zodat die eenzaamheid verdreven wordt, al genoeg. Poëzie blijft “een utopie”, de wens naar “ongescheidenheid” wordt nooit volledig ingelost. De dichter blijft een mens, met een verbeelding die ontoereikend is. Het gedicht is dus een weergave van de worsteling van de dichter met zijn hermafroditische Ik; de dichter is op zoek naar wat hij verloor, maar vindt slechts dat waartoe zijn verbeelding in staat is.

4.4.2 John Ashbery: het serieuze spel met de grenzeloze taal

De thematiek van John Ashbery (1927) is vergelijkbaar met die van Wallace Stevens, maar het streven naar inclusiviteit en geslachtloosheid is alleen nog merkbaar in de taal en de vormelijke kenmerken. Het verschil tussen het hogere en lagere zijn bij Ashbery letterlijk opgeheven; voor de duur van een zin bestaat een beeld, maar wordt daarna weer direct opgevolgd door een heterogeen beeld, een beeld dat nauwelijks of niet aansluit bij het vorige beeld of de vorige zin. Een hermafroditische grenzeloosheid. Hij citeert uit Kafka, maar ook uit Walt Disney.

Net als in de gedichten van Stevens vinden we ook bij Ashbery een frequent gebruik van “we” in plaats van “I”. Het is een uiting van verlangen naar het einde van de eenzaamheid. Een voorbeeld van Ashbery’s werkwijze is te zien in de laatste strofe van “The ecclesiast”:

Fine vapors escape from whatever is doing the living.
The night is cold and delicate and full of angels
Pounding down the living. The factories are all lit up,
The chime goes unheard.
We are together at last, though far apart.⁸

Ook is het verlangen naar gelukzaligheid en eenheid te zien door het gebruik van “we” in regels als: “We haven’t moved an inch, and everything has changed. / We are somewhere near a tennis court at night. / We get lost in life but life knows where we are. / We can always be found with our associates.” (“More pleasant adventures”, p. 309)

Deze “wij”-vorm is geen generalisatie: het is een poging ervaringen deel te laten worden van zowel de lezer als de dichter, of liever: het gedicht. Door de “wij”-vorm wordt de

eenzaamheid opgeheven, zoals Salmacis haar enkelvoudigheid inruilt voor de tweevoudigheid, voor de heelheid van de inclusieve identiteit. Bij Ashbery is enkel de vorm een teken van dat verlangen. Zijn taal is inhoudelijk vrijwel doorlopend ontwijkend, waarmee hij grenzen en begrenzing heel slim ontwijkt. Ashbery is als *dichter* Hermafroditus omdat hij zich aan elke definitie onttrekt en binnen het gedicht volkomen geslachtloos en zelfs chaotisch is.

Paradoxes and oxymorons

This poem is concerned with language on a very plain level.
Look at it talking to you. You look out a window
Or pretend to fidget. You have it but you don't have it.
You miss it, it misses you. You miss each other.

The poem is sad because it wants to be yours, and cannot be.
What's a plain level? It is that and other things,
Bringing a system of them into play. Play?
Well, actually, yes, but I consider play to be

A deeper outside thing, a dreamed role-pattern,
As in the division of grace these long August days
Without proof. Open-ended. And before you know it
It gets lost in the steam and chatter of typewriters.

It has been played once more. I think you exist only
To tease me into doing it, on your level, and then you aren't there
Or have adopted a different attitude. And the poem
Has set me softly beside you. The poem is you.⁹

Al bij de eerste lezing van dit gedicht zijn twee terugkerende aspecten bij Ashbery aanwezig: het gedicht is op een merkwaardige manier poëticaal, en het toont zowel in de titel als in de tekst de Hermafroditus in Ashbery.

Evenals Wallace Stevens zijn de gedichten van John Ashbery zelden anekdotisch, maar óf (taal)filosofisch óf poëticaal. De titel van het gedicht verwijst naar deze poëtische eigenschap. Het gedicht gaat over het doen samensmelten van schijnbare tegenstrijdigheden, van tegengestelde begrippen. Zoals "The house was quiet and the world was calm", is ook "Paradoxes and oxymorons" behept met de totale eenwording van lezer en tekst, van lichaam en geest. Maar waar Stevens nog gelooft dat een eenheid tenminste voor de duur van een gedicht tot stand kan worden gebracht, en hij de poëzie als een vorm van religie ziet, daar is Ashbery al zover "ontnuchterd" dat hij zijn visier enkel nog richt op een inclusieve verstandhouding tussen lezer en gedicht. De heelheid zit niet meer in de Kunst, maar in het vluchtige contact tussen gedicht en lezer. Het visioen en het idealisme van Stevens zijn verdwenen, wat overblijft is de totale democratie van de taal en de rangschikking van grammatica en zinnen.

Toch blijft de dichter waarde hechten aan een inclusiviteit, die van het gedicht als lezer en de lezer als gedicht. De lezer is geen passieve toeschouwer; wat de lezer in het gedicht ziet, dat is hij zelf. De taalkundige waarde wordt in een kort exposé uit de doeken gedaan. Het gedicht is begaan met taal, en enkel taal, maar "on a very plain level", waarmee Ashbery indirect zijn criticiasters een sneer geeft. Ashbery's poëzie staat bij velen bekend als hermetisch en ondoorgrondelijk. Maar nee, het gedicht is taal op een doodordinair vlak, zegt de dichter. Het gedicht praat, het leeft, het is een organisme. Het gedicht is een opgewonden Salmacis die de

lezer wil verleiden en één worden, onscheidbaar en daarmee grenzeloos.

De relatie is die van de worsteling tussen geliefden: er wordt geflirt en gespeeld met de blik. Het is een wederzijds magnetisme dat niet ontkend kan worden: "You miss each other." De lezer én het gedicht kunnen zonder elkaar niet bestaan: een lezer zoekt een tekst en een tekst bestaat alleen bij de gratie van een lezer.

In de tweede strofe wordt een poging ondernomen tot samensmelting, tot een daadwerkelijke metamorfose. Die is aanvankelijk niet mogelijk: er zijn wederzijdse obstakels, onduidelijkheden in het gedicht en in de lezer, daar verwijzen de vragen naar. Wat is een "alledaags vlak", wat is "spel"? De taal draait de lezer een rad voor ogen. Het gedicht blijft een enigma, zoals Hermafroditus aanvankelijk een enigma blijft, maar daardoor juist aantrekkelijk. De wezenskenmerken van Salmacis en Hermafroditus zijn afwisselend toepasbaar op het gedicht en de lezer. De lezer en het gedicht moeten zich overgeven aan een spel, aan de wederzijdse verovering. Het spel dat lezer en tekst spelen is een orgastisch spel, onschuldig, maar extatisch door de uitwisseling van identiteit en de totale overgave. Want dat is in dit gedicht duidelijk: poëzie is geen religie, maar een serieus spel, dus de regels moeten ook serieus genomen worden.

Het gedicht ziet dat serieuze spel, waarin lezer en tekst één worden, als iets dat "daar buiten" is, buiten de beperking van zijn grenzen. Een gedroomd rollenpatroon: een nieuwe schepping van de schepper met nieuwe regels. Dromen overschrijden de grenzen van de werkelijkheid en vloeien samen in het goddelijke. Op dat terrein spelen de kunst en het verleidingsspel tussen het gedicht en de lezer zich af. In dit inclusieve wereldbeeld bestaat geen bewijs want er is geen onderscheid, en geen einde; er zijn geen grenzen. Ook bij Ashbery wordt de dood voor de duur van het gedicht overwonnen, omdat sterfelijkheid (lezer) en onsterfelijkheid (kunst) samenvloeien en één gedaante aannemen. De tegenstellingen zijn paradoxaal, *schijnbaar* tegengesteld.

In de laatste strofe heeft de metamorfose ongemerkt al plaatsgevonden, het onderscheid is weg. De lezer bestaat zodat de dichter kan bestaan, oorzaak en gevolg worden vrijwel inwisselbaar. Het enigmatische gedicht bestaat in het collectieve onbewuste, of het gezamenlijke bewustzijn van lezer en dichter. Want uiteindelijk bereikt Ashbery wat hij wil: zijn eenzaamheid opheffen, zijn verloren helft terugvinden. Hij complementeert zijn identiteit door buiten zijn grenzen te zoeken, en het zoeklicht is het ijle en statische gedicht, dat dichter en lezer nader trekt en absorbeert: "The poem is you". Het gedicht is een spiegel: geen solipsistische spiegel zoals bij Narcissus, maar een spiegel die geneest en heel maakt, een transparante spiegel die grenzen uitwist.

De lezer moet nauwkeurig lezen bij Ashbery, maar het verlangen naar contact en een *onbegrensde* associatiereeks, spreekt uit elke zin. De taal wil de lezer zijn, en daarmee wil dus ook het gedicht de lezer zijn. Lichaam en taal, of lichaam en geest.

De ik in Ashbery's gedichten is schimmig en vaag, het is geen duidelijke stem die spreekt. Het kan de dichter zijn, het kan een fictieve ik zijn. Vandaar dat "we" ook zo dikwijls voorkomt. De schimmigheid krijgt pas urgentie als de Ander gevonden wordt, als het gedicht zich weet te voegen naar de lezer, en dichter en lezer één worden. Ook "A blessing in disguise" gaat expliciet over het verlangen naar eenwording en een doodloze identiteit.

A blessing in disguise

Yes, they are alive and can have those colors,
But I, in my soul, am alive too.
I feel I must sing and dance, to tell

Of this in a way, that knowing you may be drawn to me.

And I sing amid despair and isolation
Of the chance to know you, to sing of me
Which are you. You see,
You hold me up to the light in a way

I should never have expected, or suspected, perhaps
Because you always tell me I am you,
And right. The great spruces loom.
I am yours to die with, to desire.

I cannot ever think of me, I desire you
For a room in which the chairs ever
Have their backs turned to the light
Inflicted on the stone and paths, the real trees

That seem to shine at me through a lattice toward you.
If the wild light of this January day is true
I pledge me to be truthful unto you
Whom I cannot ever stop remembering.

Remembering to forgive. Remember to pass beyond you into the day
On the wings of the secret you will never know.
Taking me from myself, in the path
Which the pastel girth of the day has assigned to me.

I prefer "you" in the plural, I want "you,"
You must come to me, all golden and pale
Like the dew and the air.
And then I start getting this feeling of exaltation.¹⁰

Het gedicht, en daarmee de dichter, wil het eeuwig leven door één te worden met de lezer. Het gedicht speelt een serieus spel volgens gedroomde regels. De ik verleidt de aangesprokene door zang en dans, door een uitgesproken speelsheid.

De vervlechting van identiteiten neemt in de tweede strofe serieuze vormen aan. De eenzaamheid en de verlorenheid worden expliciet genoemd, en een instinctieve zoektocht wordt in gang gezet om de lezer, de werkelijkheid, te leren kennen, zodat die werkelijkheid het kunstmatige kan bezingen. De tegenstrijdige elementen moeten elkaar leren kennen, maar het vervloeien van verschillende werkelijkheden en identiteiten gaat moeizaam. De lezer, de "you" in dit gedicht, probeert de taal met alle macht te doorgronden, tegen het licht te houden, helder te krijgen. Tot verbazing van het gedicht, dat speels is en altijd "waar", in zichzelf en ván zichzelf, niet door interpretatie van buiten af. Het verlangen krijgt een seksuele toon in "I am yours to die with, to desire." Samen één worden en de grens van sterfelijkheid en "geslacht" (identiteit) overschrijden, is het doel van de tekst.

Het verlangen naar het sublieme wordt verwoord met het beeld van de stoelen die met hun rug naar het licht zijn gekeerd. Wie zo zit ziet de werkelijkheid niet, de waarheid niet, the "real trees". Het gedicht wil dat de werkelijkheid met alle macht door zal dringen tot de ware identiteit van de tekst, om daar vervolgens mee samen te smelten. De verbeelding kan de

werkelijkheid niet los laten. De wens is, net als bij Paul Snoek, om voorbij de grenzen van “ik” en “jij” te komen, zoals de zesde strofe meedeelt, op de vleugels van een geheim dat nooit kenbaar zal zijn, dat groter is dan de werkelijkheid en de kunst. Dit is een mystiek visioen, waarbij het gedicht van zichzelf wordt weggenomen en een nieuwe identiteit aanneemt: die van de werkelijkheid. Het seksuele geheim wordt bereikt door de metamorfose. Het ideaal is een geheel nieuwe creatie, die van het geslachtloze en de onsterfelijkheid, waarin de eenzaamheid wordt opgeheven en de verloren helft teruggevonden.

Dit is de wens van het gedicht. Die wens wordt bij volledige en totale overgave aan het geheim en de taal ook ingelost voor de duur van het gedicht. In dit mystieke en sublieme moment wordt de nieuwe waarheid, die van de totale en grenzeloze betekenis, in taal gestold. Dat is het wonder van de kunst en dus die van de poëzie, zegt Ashbery: dat de identiteit van het gedicht en die van de werkelijkheid voor de duur van datzelfde gedicht één worden, en waar zijn. De vervoering (“exaltation”) is die van het orgastische genot van de inclusieve en hermafroditische waarheid. Het is het genot dat het besef van “ongescheidenheid” veroorzaakt.

Voor de gedichten van John Ashbery, maar ook die van Wallace Stevens, zijn ironische en abstracte taalstelingen die veel afleidingen en duisternis bevatten. Toch is ook in hun werk, op het niveau van de taal maar soms ook inhoudelijk, de thematiek te ontwaren: het verlangen naar Hermafroditus als ideale metafoor voor de inclusieve identiteit van dichter en lezer, van taal en werkelijkheid. Hun verlangen is wanhopig; de gedichten willen voorbij de wereldse begrenzing, de sterfelijkheid en de geslachtelijkheid. Het gedicht is eenzaam (en daarmee de dichter); het zoekt zijn verloren helft in de fictieve betekenis van een lezer, een werkelijkheid, om zo “waar” te worden. De verbeelding bestaat niet zonder de werkelijkheid, en de werkelijkheid bestaat niet zonder de verbeelding.

4.5 De dood als oplossing: “Vir vier stemme” van Hennie Aucamp

4.5.1 De hermafroditische ruimte

De Afrikaanse schrijver Hennie Aucamp (1934) is bekend om zijn toneel -en cabarettteksten, maar dankt zijn faam vooral aan zijn “kortverhalen”. Zijn werk is een vermenging van de dagelijkse herkenbaarheid met het verfijnde en esthetische, gekoppeld aan een Europese decadentie.

In een van zijn meest geslaagde verhalen, “Vir vier stemme”, speelt decadentie een grote rol, evenals het landschap.¹¹ Samen vormen ze de basisingrediënten voor een verhaal over eenzaamheid, verval, de buitenstaander en de uitweg van een hermafroditische gestalte.

De titel “Vir vier stemme” geeft al aan dat een verhaal, en ook dit verhaal, subjectief is en zuiver constructie. De structuur van de vertelling wordt uitgebuit, niet alleen ten behoeve van de spanning, maar ook de inhoudelijke diepte en meerduidigheid. Een op het oog simpel verhaal krijgt zo gaandeweg de karakteristieken van een mythe, door de schematische opzet en de verbindingen tussen motieven en personages.

Het verhaal speelt zich af in Die Hoek, een gehucht van niets, in een tijd van grote droogte en armoede. Het decor is eenvoudig. Ook de spelers zijn teruggebracht tot archetypes: de “filosoof” of “wijze man” Toon Lourens; de moederfiguur Das van Onselen; de vaderfiguur Frik van Onselen; de stoere jonge god Beimen (Benjamin) Botes; en de verfijnde jongeman, Freddy McTavish. Met deze archtypen gaat Aucamp aan de haal, en brengt de boerentraditie in het verhaal, alsmede het onbarmhartige landschap.

Freddy McTavish is een jongeman die voor zijn gezondheid naar Zuid-Afrika komt en zich

uiteindelijk in Die Hoek nestelt. Hij maakt daar kennis met Toon, Oom Frik en Tant Das, en hun dochter Let, die een lelijke paarse vlek heeft op haar gezicht. Hij en Let kunnen goed met elkaar opschieten, en ook met de jonge en mooie man Beimen kan hij het goed vinden. Let is gefrustreerd: Beimen ziet haar niet staan, terwijl ze zich fysiek tot hem voelt aangetrokken.

Op een avond waar allen weer bij elkaar zijn op het erf van de Van Onselens, wordt een grap bedacht, waarbij Freddy de marionet is. Freddy wordt verkleed als vrouw, en in de kleren van Let verleidt hij Beimen, die niets in de gaten heeft. In de tijd daarna bezoekt Beimen regelmatig het postkantoor van Freddy waar hij brieven ontvangt van zijn geliefde Genoveva ("Fifi") en aan Freddy zijn verlangens en gevoelens dicteert, die Freddy mooi en "geleerd" neerschrijft in brieven die hij "verstuurt". Als Toon, Let, Das en Frik in de gaten krijgen dat de grap een staartje heeft gekregen en er een heuse briefwisseling op gang gekomen is, vindt men dat er nu een einde aan moet komen; Beimen is lang genoeg voor de gek gehouden. Freddy wil niet dat de grap stopt, bang als hij is voor de gevolgen. Als Beimen op een middag bij Freddy langsgaat, zit Freddy slordig in zijn make-up en vrouwenkleren, uitgeblust op een stoel. Beimen verkracht Freddy en niet veel later komt het bericht door dat Freddy, nadat Beimen alweer weg is en berouw heeft van zijn woedeuiting, zich door het hoofd geschoten heeft.

"Vir vier stemme" is opgedeeld in vier hoofdstukken, met vier verschillende perspectieven: hoofdstuk 1, "'n Grap is 'n grap", verteld door Toon Lourens; hoofdstuk 2, "Aan alles moet 'n einde kom", vanuit het perspectief van Freddy; hoofdstuk 3, "En hadde de liefde I", vanuit het perspectief van Beimen; en "En hadde de liefde II", vanuit het perspectief van Let. Al in het eerste deel, het enige hoofdstuk waarin een ik-verteller optreedt, vertelt Toon in de openingsregels: "Die hele affêre het as 'n grap begin (vertel oom Toon Lourens); 'n Boerepoets. Want sonder grappe sou die lewe in Die Hoek 'n man ondergekry het. Dit was depressie en droogte, en ons ongetroudes [...] kon nie elke naweek gaan kattermaai nie." (p. 222) De eenzaamheid is terug te vinden in zowel de lokatie als in de psychologische context.

Het land is een oase van rust, maar een rust veroorzaakt door isolatie, onvruchtbaarheid en verval. Het is een tijd van algehele depressie, die zich weerspiegelt in de mensen die het land bewonen. De plek is een geïsoleerd niemandsland waar niets groeit; een oerlandschap, een land waar het taboe zijn gang kan gaan door de afwezigheid van een systeem of wetgeving. Het land is zonder rechter; de enige rechter is de natuur. En de natuur kent geen taboes. Al deze omstandigheden scheppen een situatie van stilstand en hermafroditische oneindigheid.¹²

In die wereld proberen de karakters uit "Vier stemme" zich staande te houden. Allen zoeken naar vervulling, compleetheid. "De Hoek" heet de plek niet voor niets. De bewoners zijn in een hoek geplaatst, aan de aandacht van de wereld ontsnapt. Hun wereld is die van de stilstand: "Geld en vervoer was die kwessie; en bowendien wóú jy op jou werf wees om te red wat daar te red is. Maar Saterdaggaande was almal se doodsteek. As jy jou kom kry, is jy maar weer op pad na oom Frik toe." (p. 222) De verveling en de lamlendigheid in het landschap hebben een directe invloed op de personages: de grap die uiteindelijk fataal zal worden, is een directe oorzaak van de verveling.

Freddy McTavish plaatst het landschap, als buitenstaander, in een literaire context. Door hem wordt het lege en vormloze landschap in de canon bijgezet, in een brief aan een "boesemvriend in Kaapstad". Het landschap wordt een kunstmatige schepping, beïnvloed door andere literatuur: "The landscape is quite Brontëesque, stark and desolate, but breathtakingly beautiful towards the evening, and the mountain air is invigorating, as Dr Sim promised me it would be." (p. 225) De droogte beheerst het leven van de inwoners, ze zijn er tot in hun vezels en hun gesprekken van doordrongen.¹³

De omgeving speelt ook een rol in het perspectief van Freddy, als hij na het bezoek van Frik en Toon, besluit om hoe dan ook een eind te maken aan de mythe van Fifi/Genoveva. Het is de aanloop naar het dramatische slottoneel. Als Toon en Frik uit zicht zijn, wordt Freddy onmiddellijk in een wijde en natuurlijke context geplaatst:

Freddy staar hulle agterna. Die middag is nog nie mooi nie. Dit is te vroeg. Later sal die berge pers word; die kaal bulte geklee raak deur die laaste lig.
Maar nou is dit nog droogte, en alles is verlate en leeg.
Hy stap heen en weer in sy kamer, gemartel en verward. Soms kyk hy uit op die werf, maar sien die twee tamariskbome nie raak nie. (p. 229)

Niet de geestestoestand van Freddy wordt hier beschreven, maar die van het landschap. En dáárdoor krijgt de lezer een idee van Freddy's eenzaamheid en worsteling. De rol van de "tamariskbome" is opvallend. In een volkomen uitgedroogde plek lijkt énige boomsoort misplaatst. De tamarisk is hier het symbool voor de oplossing, de uitweg, de vrede. De tamarisk is een bloemrijke boom die op zanderige gronden goed gedijt, niet ver van de zee. Het goddelijke en het onzichtbare krijgen gestalte in deze passage. Freddy ziet de twee bomen echter niet. Hij is al zover weggezakt in de wereld van verval en isolement, dat hij niet meer open staat voor het wonder van groei en leven.

In het perspectief van Beimen is de natuur een primordiaal en vijandig wezen, een poel van verderf. Nadat hij Fifi, bij de ontdekking dat zij Freddy is, heeft verkracht en op weg is naar zijn huis, wordt hij overvallen door twijfel en berouw. Hij wil zich reinigen van het kwaad maar wentelt zich juist in dat kwaad en de duistere driften: "Hy laat homself afsak, tussen die flardes paddaslyk deur; stoot die slyk vies opsy, en begin hom driftig was, veral die geslag; gaan lê dan 'n oomblik lank plat op die bodem, die water en slyk 'n dak bo hom." Hier is misschien sprake van een anti-wedergeboorte: Beimen wentelt zich in troebel en stilstaand vruchtwater, water waaruit niets geboren wordt, maar waarin alles stil staat en verrot. De naïviteit van Beimen is afgestraft door Freddy. Als hij de dood nadert, nog één keer Freddy wil zien, staat er: "Dis die uur wanneer vlermuise vlieg en uile steun." (p. 232) De volkomen natuurlijke en dagelijkse cyclus van het landschap wordt hier in een decadente en haast gothische context geplaatst, en de vergelijking met het "Brontëesque landscape" is hier gepast.

Let, die in het sluitstuk tot een ware "boeren" Femme Fatale, wordt als onverschrokken en liefdeloos voorgesteld tegen de achtergrond van de droge middaghitte: "Dit is te warm vir eiers seek: Let weet dit. Die hitte val van alle kante af aan, van bo en van die grond af. Sy voel dit deur haar skoensole. Maar sy wil dink, en daarvoor moet sy alleen wees." (p. 235) En terwijl zij zo voortstapt, in een voorwerelds rijk van hitte, droogte en slangen, bedenkt zij het plan om Beimen een poets te bakken door Freddy als vrouw te verkleeden.

4.5.2 De femme fatale als katalysator in de zoektocht naar heelheid

De natuur schept een belangrijk precedent voor de hermafroditische wereld van Freddy, en het verhaal zélf. Ook de karakters zijn getekend door eenzaamheid en liefdeloosheid, en op zoek naar een inclusiviteit.

Beimen zoekt een meisje, hij is een Adonis die eenzaam in een uithoek moet wachten. Zijn hang naar perfectie en schoonheid, naar het ultieme geluk in uiterlijke bevrediging, krijgt niet alleen gestalte in zijn naïviteit ten opzichte van Fifi, maar ook in zijn negeren van Let. Hij gelooft in Fifi omdat zij uiterlijk volmaakt is; Let is dat niet, zij is voor hem een decorstuk door haar afzichtelijke verminking. Terwijl zij alles doet om zijn aandacht te winnen:

Twee jaar lank stop en herstel sy reeds vir hom, sonder betaling. Hoekom doen sy dit? Want hy kyk haar nie aan nie. Hy kán haar nie aanky nie, vanweë die vlek op haar gesig. Vir hom moet dinge volmaak wees. Hy gru vir verminking; vir afwyking. 'n Dier moet vir hom mooi wees. (pp. 233-234)

Let voel zich seksueel aangetrokken maar verafschuw het verlangen omdat dit haar isolement benadrukt. Het schoonheidsbeginsel van Beimen is in deze erbarmelijke omgeving een uiting van decadentie: een obsessief verlangen naar schoonheid, en die schoonheid als enige uitweg, als oplossing van de lelijkheid. Dit verlangen gaat samen met een ongeremde duistere drift, die zich uit tijdens de verkrachting van Freddy. Maar zijn decadente figuur is opgebouwd uit een tastbare eenzaamheid, die direct voortkomt uit de levensomstandigheden in Die Hoek:

Die lieue Beimen, aan die anderkant, het seker nooit weer in 'n boek gekyk ná sy katkisasie nie, behalwe in die Bybel, en ook hieraan, tussen vriende gesê, twyfel ek. Nie dat hy dom was nie. Hy was net nie die soort mens nie. 'n Man van die daad, ja; van aksie. Jag en swem en perde inbreek. En dis hy wat die knaendste oor 'n nooi was. (p. 222)

“Ek wonder my of Beimen vanaand kom,” sê haar pa. “Hy sukkel glo weer met daardie windpomp.”

“O, hy sal kom,” grinnik Toon Lourens. “Want hy kan vrek oor geselskap. Ry sommer in die middel van die week oor na die poskantoor om met Freddy te gesels.” (p. 235)

De eenzaamheid van Beimen groeit in zijn zondebesef, met de allusie op de woorden van Christus: “My God, my God,” kerm Beimen, maar hy huil nie.’ (p. 231) En zijn verliefdheid komt deels voort uit eenzaamheid: “[...] want iemand wil my hê. Iemand wat nog mooi is ook.” (p. 231)

Let is getekend door haar moedervlek. Haar cynisme en sarcasme vloeien voort uit dat verdriet. Dit verdriet en haar miskendheid maken van haar een eenzame femme fatale, een vrouw die de man (doelbewust) in het verderf stort, juist door haar a-seksualiteit of haar “afstotingskracht”. De moedervlek is een symbool van het besmette, de schoonheid die verminkt is door decadentie en taboes. Zij is in haar verminktheid niet compleet vrouwelijk, sterker nog, als ze Freddy gereedmaakt voor zijn metamorfose als vrouw, staat er: “Let gaan haal die skeergoed; die mes, die strop, die seep en water. Daar is iets doelgerigs omtrent haar bewegings; iets manneliks omtrent die hale waarmee sy die mes oor die strop trek, wat oom Frik verbaas.” (p. 236)

De kwaadaardige kant van Let word door de paarse vlek gesymboliseerd, maar haar mannelijkheid, haar doeltreffendheid en kracht, maken haar evenzeer mannelijk. Biemen noemt haar “Lelike Let”, maar is toch geïntimideerd door haar aanwezigheid. Haar hardheid maakt zelfs de stoere Beimen in zekere zin kwetsbaar: “Later was dit weer Lelike Let wat in sy gesig gelag het toe sy met haar ewige lemoenstroop kom ienterfeer het.” (p. 232) In haar buitenstaanderspositie is zij alwetend. Vandaar dat zij weet dat Freddy zich zal laten verkleden als vrouw, om op die manier Beimen te verleiden. Ze lacht “met dodelike selfversekerdheid” (p. 236), als er wordt gevraagd of Freddy wel zal toestemmen. Ze kent Freddy immers goed; ze praten veel en hij is “soos 'n broer vir haar” (p. 234). Ze weet daardoor ook dat hij niet werkelijk acht slaat op het vrouwelijk geslacht.

De dubbelzinnigheid van haar geslacht wordt benadrukt in haar mannelijke handelswijze en haar verminking. Haar eenzaamheid is statisch en onoplosbaar, en heeft maar één uitlaatklep: wraak. Haar vrouwelijkheid “vermaakt” ze aan Freddy, die in háár kleren, wél aandacht krijgt.

Haar wraak uit ze in haar “dienende” vrome taak van dienaress. Ze is zelfs bereid het lijk van Freddy te wassen: uit wraak op haar eenzaamheid en miskendheid.

4.5.3 De geboorte van Hermafroditus in de dood

Het motief van de buitenstaander keert telkens terug: in Let, in Beimen, en zelfs in de lokalisering van de handeling door Die Hoek. Maar Freddy is niet alleen als persoon een buitenbeentje, ook geografisch hoort hij niet thuis in het landschap. Ondanks zijn besef van de verborgen betekenis van het ontoegankelijke landschap, loopt hij er naïef in rond. Dat was al te zien in de passage waar hij de twee tamariskens niet ziet, en ook in de volgende passage is zijn naïviteit als gevolg van zijn buitenstaanderspositie, duidelijk te herkennen:

Voor oom Frik se huis met sy hoë stoep en bokhorings groei 'n heining saliebosse, van die rooies met hul suikersoet sap; en dis ook al beduidenis van 'n tuin in hierdie droogte.

Freddy suig een blommetjie na die ander uit, nes die kinders altyd maak. Die soet smaak en die hitte bedwelm hom, maar tant Das se stem verbreek die ban. Sy leun oor die onderdeur en wink hom nader.

“Kom binne, Freddy, jy sal sonsteek kry. En oppas vir die salies, die blomme is verlip.” (p. 226)

In zijn onschuld negeert hij het gevaar van de natuur. Hij is uitermate verfijnd, zuigt aan bloemetjes, is gecultiveerd en belezen, maar is ook misplaatst in een rauw en bezeten landschap als dat van Die Hoek.

Zijn zonderlinge verschijning wordt door Toon Lourens aan het begin van het verhaal getypeerd: “Freddy, die klein Skotsman, moes ook die eensaamheid in 'n wereld vol verdriet gevoel het, want hy het hom af en toe by ons aangesluit; maar hy kon hom beter verweer daarteen, want hy was 'n boekewurm.” (p. 222)

Beimen complementeert het karakter van Freddy. Freddy is op zoek naar zijn andere helft, een mannelijke kracht die hij zelf niet bezit, al weet hij niet wat hij precies zoekt, en waarom: zijn zoektocht is instinctief. Als de anderen niet zeker weten of Beimen nog zal komen, voelt hij een zekere onrust in hem opkomen: “Hoekom was hy teleurgesteld toe oom Frik oor Beimen gewonder het? Beimen dra tog niks by tot die gesprek nie; lag net oor alles. En is in almal se pad met sy allemintige lyf.” (p. 227) Het is dus niet de directe zichtbaarheid of tastbaarheid van Beimen die Freddy zoekt, al zijn Beimen en Freddy goede vrienden, en wordt er zelfs gezegd: “Ja, want waar David is, daar sal Jonatan ook wees. Lees maar jou Bybel.” (p. 236) Nee, Beimen en Freddy zijn twee heterogene entiteiten die elkaar complementeren.

Als Freddy echter enkel een verlangen had naar een ander, en zijn oppervlakkige eenzaamheid wilde verjagen, dan zou hij slechts de liefde zoeken. Maar Freddy zoekt niet alleen de liefde, hij zoekt *princiep*. Hij is iemand die op zoek is naar een complete identiteit, en zoekt die niet, zoals Narcissus, in *zichzelf*, maar in de wereld om hem heen, buiten zichzelf. Beimen is in een geïsoleerde wereld een afgod voor Freddy, in een meer gecultiveerde wereld zouden hun wegen nooit kruisen; Beimen heeft Freddy eigenlijk niets te bieden. Hij is goed gezelschap, meer niet. Freddy zoekt iets dat fundamenteeler is dan een kalverliefde, en dit wordt helder in de beschrijvingen van de verkleedpartij. Let scheert de snor van Freddy af en maakt hem als nieuw, hij krijgt een pasgeboren identiteit, waarin hij zich verheugt:

Daarna neem sy hom kamer toe waar sy 'n rok uitgesit het, 'n bloue met 'n madeliefie-motief.

Tant Das sit by, self verwonderd oor die gedaanteverwisseling wat Freddy ondergaan. Haar bollie wat nog uit haar jongmeisiedae kom, smelt mooi saam met Freddy se langerige blonde hare, en Let se rooi oorkrabbetjies laat sy bessierooi lippe nog rooier lyk. Selfs skoene is geen probleem

nie, want Let het besonder groot voete vir 'n meisiekind. Iets snaaks gebeur in die proses: Freddy verander ook van binne-in. Hy lag koket, sy stem effens hoër as gewoonlik, van pure opgewondenheid; en sy handgebare raak vroulik. (p. 236)

Zijn instinctieve zoektocht leidt hem dus naar het volkomen tweeslachtige wezen, Hermafroditus, zónder dit te beseffen. Freddy voelt zich als man/vrouw gelukkig en op zijn plaats. Hij verandert tijdens de verkleedpartij in een vrouwelijke man, en in de ogen van Beimen is hij een vrouw, dus in wezen een mannelijke vrouw. De balans is volkomen. De liefde voor Beimen is voor Freddy eigenlijk niet meer dan instrument om zijn ware Ik te ontdekken én te behouden. Zijn androgyne schoonheid (lange haren, rode lippen, verfijnde trekken) wordt benadrukt in zijn vrouwelijke gedaante. "Gedaante", want hij blijft een figuur tussen geslachten: "Hoe Beimen so maklik bedrieg kon word, bly vir ons almal 'n raaisel. Want Freddy het met sy gewone stem gepraat; 'n tenoorstem." (p. 223) Geen basstem, maar een vrouwelijker stem: die van een tenoor.

Ook Freddy zelf herkent zijn mannelijkheid door zijn vrouwelijkheid, en vraagt zich af waarom Beimen niet ziet dat hij voor de gek wordt gehouden: "Hoe later dit word, hoe onwerkliker word alles vir Freddy: speel hy iemand, of is hy uiteindelik tuis by homself? Hy skrik vir sy gedagtes, en probeer, baie letterlik, afstand kry tot Beimen, maar Beimen, natgesweet en vrolik, herwin gou sy buit. (Sien hy dan nie? Dink Freddy. My hande en vel? En die mense wat so giggel en kort-kort wegraak?)" (p. 228) Deze passage bewijst dat zijn nieuwe gedaante een onbewust en instinctief verlangen was; hij "schrikt" van zijn eigen gedachten, als iemand die pas nú ontdekt wie hij is en wat hij wil. Beimen ziet echter niets. De eenzaamheid is zo sterk dat hij in zijn verlangen naar Fifi letterlijk blind wordt van verliefdheid. Beimen is immers iemand die zich richt op het uiterlijke schoon, de perfectie van de buitenkant.

De hermafroditische gestalte van Freddy wordt "vastgelegd" door de reactie van Beimen. Door Beimen wordt Freddy wêrelik Hermafroditus. Sterker nog: hij bestaat in zijn nieuw gevonden identiteit enkel bij de gratie van Beimen. Beimen weet ook niet precies meer hoe de verhoudingen liggen:

Maar wat hy kon sweer, het Beimen self nie mooi geweet nie; wel het hy rusteloos by Freddy gevoel, of Freddy sy verlange na Fifi versterk het; iets in Freddy se gebare, se oogopslag het Fifi vir een martelende oomblik na hom teruggebring, en dan moes hy haar by hom wil hê, hoe dan ook. (p. 229)

Zelfs in het onbewuste van Beimen is de hermafroditische identiteit van Freddy gewaarborgd. Als Beimen in slaap valt, nádat hij heeft ontdekt dat Freddy Fifi is en hij haar verkracht, droomt hij: "Hy sien Genoveva voor hom sit, in 'n tuin of in die veld, en stap nader, maar as hy sy hande op haar skouers sit, is dit Let wat na hom omkyk, met rooi oë in haar pers, geskonde gesig, en 'n lelike lag op haar lippe." (p. 230)

Beimen verwart de identiteiten. Door hém wordt Freddy uiteindelik wie hij wil zijn: Hermafroditus, iemand met een inclusieve, mannelijke zowel als vrouwelijke rol, buiten de beperkende grens van geslacht, en buiten eenzaamheid. De sleutelpassage uit "Vir vier stemme" maakt dit duidelik:

Dit was wonderlik om met Freddy oor Genoveva te praat. Freddy het alles verstaan. Hy het amper nie na haar verlang nie, solank hy by Freddy was: sy was skielik so naby. Poën struikel, en Beimen moet hom met 'n kragwoord oppluk. Dis vuilskemer, die lig is vals. En 'n matelose verdriet neem van Beimen Botes besit. Hoekom het hy dit aan Freddy gedoen? Oor hy Genoveva wou terughê? Freddy wou straf? Maar só straf? Met geweld en vernedering?

Hy het vroeg die middag na Freddy gery. Gehoop daar is 'n ekstra brief van Genoveva, een met 'n foto daarby. Maar Genoveva self het hom ingewag in Freddy se kamer, en sy was anders in die daglig as by kerslig, haar mond morsig en haar bolla skeef, en haar hande was manshande, en haar kaal voete groot, met knoppe op die tone. Hy wou hom wreek op haar; hy wou haar hê. (p. 232)

Freddy en Fifi word een in hun vervallen toestand. Beimen maak geen ondersheid meer tussen die twee en voeg die alter ego's saam tot een karakter. Freddy wil sy pas gevonden inklusiviteit nie meer prysgee: as hy een eind maak aan die grap, maak hy een eind aan sy identiteit. In dié nuwe rol voel hy sich eindelijk gelukkig.

Die dood leg Freddy vas as Hermafroditus. Beimen tref Freddy aan in een toestand van verval en "ledig sichzelf" in Fifi. Dié daad bevestig andermaal dié hermafroditische gedaante van Freddy. Het is nie enkel uit puur berouw en schaamte dat Freddy sich daarna door het hoofd schiet; hy is immers verkleed as Fifi, wanneer hy die loop in sy mond zet. Met dié laatste daad word Hermafroditus voorgoed vasgelegd. Hy hoeft sy identiteit nie meer terug te draai, maar treed binne in een grenzeloos en inklusief universum. Hy word wie hy is door dié liefde voor Beimen en sy vrouwelike gedaante dié dié liefde moeglik maak.

Freddy verkleed sich voor dié laatste maal. Dit is een dodenritueel dat het lot van Freddy met het lot van Fifi zal verbind.

Met sorg, soos vir 'n huwelik, trek hy Let se ou rok aan; 'n blouerige rok met fyn blommetjies. Hy suukel met sy hare, maar kry dié bolla tog op 'n manier vasgespeld. In dié winkel, wat met sy kamer verbind is, kry hy mooimaakgoed, poeier en 'n lippestif, maar sy hande bewe so dat hy al buite dié lyn van sy mond beweeg. Sy mond lyk verwond, besmeer met bloed. (p. 230)

Freddy wacht het noodlot af, maar uiteindelik is dat noodlot sy redding. Wat hy, levend, nooit zou kunnen sy of bereik, in het eenzame landschap van Die Hoek, bereik hy wél in dié dood. Nadat hy door Beimen "ontmaagd" is, rest hem niets anders dan dié dood. Dié verkrachting van Freddy door Beimen is even gewelddadig as dié worsteling tussen Salmacis en Hermafroditus, en ook in het geval van Freddy is er iets onherroepliks veranderd: Freddy is nu ook in seksueel opzicht zowel man als vrouw. Beimen verkracht Fifi, zowel met Freddy as Fifi in gedachte.

Freddy Mc Tavish kan in een oppervlakkige lezing makkelijk verwisseld word met Ganymedes of Narcissus. Sy homoseksuele geaardheid vind echter geen enkele moeglikheid tot uitdrukking in dié gedaante van Freddy; hy soek nie alleen een partner, hy soek sichzelf, onbewust wil hy sy identiteit komplementeren, hêel maken. Zoals Narcissus een buitenstaander is, so is Freddy nie. Narcissus soek uitsluitend in sichzelf, Freddy soek sichzelf in het samengaan van een andere, teenovergestelde identiteit. Sy eenzaamheid word nie opgelost door een adoratie van het eigen ik, maar, via dié Ander, dié vervolmaking en invulling van een halve identiteit. Hy soek sy verlore helft, en vind dié door sy vrouwelike met sy mannelike in volkome evenwicht (dié dood) te brengen.

Freddy is een versie van Hermafroditus. Het verhaal speelt met verskillende motieven uit dié hermafroditische tematiek. Zo word een basis geschap waarin het tweeslachtige en tragische karakter van Freddy word gemotiveerd en ondersteund, door het fatalisme en het cynisme van Let, en dié eenzaamheid, dié verminking en dié uitzichtloosheid van dié personages en het landschap waarin alles plaatsvindt. Een primordiaal landschap dat door sy bewegingsloosheid uitnodigt tot het verlangen naar grenzeloosheid, decadente schoonheid en hierdoor taboes doorbreekt.

4.6 Zwerven tussen bewustzijn en onbewuste: *Joernaal van Jorik* van D.J. Opperman

4.6.1 De dichter als historicus

Joernaal van Jorik, geschreven door D.J. Opperman, is verschenen in 1949.¹⁴ Zoals blijkt bij lezing van verschillende teksten in een hermafroditische context, krijgt het mythologische karakter van Hermafroditus een meer abstracte betekenis in literaire werken, zo ook *Joernaal van Jorik*. De filosofie áchter Hermafroditus wordt belangrijk, niet de uiterlijke en arbitraire verschijningsvorm, die wel het onderwerp is van picturale kunst.

In *Joernaal van Jorik* is het hoofdkarakter een Hermafroditus, niet door zijn tweeslachtigheid, maar door het verlangen naar inclusiviteit en eeuwigheid. Jorik belichaamt het ideaal van iemand die buiten alle grenzen gaat, door tijden en identiteiten vloeit, verschillende identiteiten aanneemt en zo een mythologisch, want onsterfelijk en symbolisch karakter wordt. Ook is de tekst zelf een uiting van dit verlangen, zoals te zien is in de gedichten van Ashbery, Stevens, en in "Vir vier stemme" van Aucamp.

Er is veel geschreven over *Joernaal van Jorik*. Door J.C. Kannemeyer onder andere, in het voortreffelijke *Die galei van Jorik*, een verhandeling over de ontstaanswijze van *Joernaal van Jorik*, met daarbij ook de originele handschriften. Ook critici als T.T. Cloete hebben terloops of specifiek gewezen op het inclusieve karakter van de tekst en de hoofdpersoon.

Geschiedenis en politiek spelen een grote rol in het lange epische gedicht van Opperman. Dit kan een nadeel zijn voor iemand die puur poëtisch geïnteresseerd is, en weinig weet van de Zuid-Afrikaanse en Afrikaanse achtergronden en motieven die in de tekst verborgen zijn.

Het is hier niet de bedoeling om al die motieven en verwijzingen uit de doeken te doen, maar enkele verwijzingen zijn interessant en belangrijk bij de totale betekenis van de tekst, alsook de betekenis in een specifiek hermafroditisch gedachtegoed.

Zowel T.T. Cloete als J.C. Kannemeyer leveren een zinvolle bijdrage tot verklaring van de politiek/historische achtergrond. In de woorden van T.T. Cloete:

Joernaal van Jorik vertel hoe in vroeëre eeue om ons land se kus heen gevaar is, hoe die volksplanting hier gestig is en daaruit ons huidige Suid-Afrikaanse situasie ontwikkel het. Die "joernaal" is dus die (digterlike) geskiedenisboek van die Afrikaner se ontstaan en ontwikkeling tot vandag [...]¹⁵

In een gesprek met N.P. Van Wyk Louw komen de eerste ideeën bij Opperman bovendrijven, nadat hij zich al een tijd heeft verdiept in de recente geschiedenis van de Afrikaner en Zuid-Afrika.¹⁶ Deze achtergrond gaat samen met zijn belangstelling in Jung en Darwin, en deze elementen zetten hem in *Joernaal van Jorik* op het spoor van Hermafroditus. In de woorden van Kannemeyer: "Deur sy belangstelling in die sielkunde kom hy verder af op Jung se opvatting dat alle werklike groot poësie bopersoonlik is en dat 'n groot kunswerk wat 'n volledige epog in hom saamvat, ontstaan as die kollektiewe onbewuste na die oppervlak kom en met die kollektiewe bewussyn verbind word. Verder leer Jung hom dat die ewige waarhede wat in die argetipes beliggaam is, 'n menslike taal nodig het om simboliese gestalte in te vind, en dat die primordiale beelde telkens by die eeu waarin hulle verskyn, aangepas of gemodifiseer word."¹⁷ En verderop: "Saam met die vraag na die gestalte van ons tyd wat deur Jung by hom gewek is, kom nou Verwey se frase in verband met die "dichterlijke inhoud" van 'n land. Dié frase word met die jare vir Opperman 'n tartende uitdaging en 'n opdrag aan homself om op sy eie manier - deur 'n

verkenning van die land se natuur, geskiedenis, sy mense, verskeidenhede op allerlei gebiede, e.d.m. - "dichterlijke inhoud" aan Suid-Afrika te gee."¹⁸

Joernaal van Jorik is niet hermafroditisch zoals "Vir vier stemme" van Aucamp of het gedicht van Büch, waar de hermafroditische gestalte gepaard gaat met een grote mate aan decadentie. De tekst is eerder het hermafroditische ideaal zoals bij Paul Snoek: een visioen, een zuivere versmelting en een allesomvattende inclusiviteit. Het is de wens van de kunstenaar: een nieuwe en unieke wereld opbouwen die boven het aardse staat en onpartijdig is en grenzeloos. Jorik, en daarmee Opperman, streeft naar een "luchtnieuwe eenheid", een continuïteit die onsterfelijkheid garandeert en goddelijk is. Een goddelijk karakter heeft niet alleen eeuwigheidswaarde omdat het zich niet bindt aan een specifieke code of opinie, het is ook alleswetend, en dus niet eenzaam.

De eenzaamheid van Jorik groeit naarmate hij zich bindt aan het aardse en het sterfelijke; wanneer hij zich niet hecht aan het aardse, is het buitenstaandersmotief direct niet meer relevant.

4.6.2 Hermafroditus als goddelijke verkenner

Het gedicht is opgedeeld in vijf afdelingen, van min of meer gelijke lengte. In "Duikboot" wordt Jorik geboren, in het slot, "Beuel" wordt hij opgehaald en is zijn einde op aarde gearriveerd, en in de tussenliggende delen, "Kamera", "Granaat" en "Silwerlinge", worstelt hij met de verleidingen van het aardse en sterfelijke bestaan, in verschillende (overkoepelende) gedaantes.

De sterk primordiaal en archetypisch ingestelde Opperman, maakt ook van de reis van Jorik naar het vasteland weer een compleet eigen universum, die het voorwereldse en het wereldse vertegenwoordigen, en zowel primordiaal is, als in kaart gebracht en historisch. Al in het eerste deel ontpopt de tekst zich dus tot een hermafroditische tekst, die tegenstellingen samenvoegt tot één overtuigend wereldbeeld en landschap. Het is het ideaal van Wallace Stevens, dat al in "Duikboot" naar voren komt: een ongescheiden wereld waarin de wereld kunst is, en kunst de wereld. Zoals John Ashbery zegt: "Paradoxes and oxymorons".

In "Duikboot" is Jorik op weg naar het vasteland, naar het begin van de beschaving. Zijn tocht wordt afwisselend als geboorte en dood beschreven. De duikboot trekt door een volstrekt chaotische, grenzeloze en anarchistische wereld, "deur reie vluchtende engelsse / tussen heup en heup van twee vastelande / in 'n waterbuis se geheimenisse // bo die kopbeen en die gebarste klok / van matrose en ryke lankal vergaan". (p. 119) De zee is een levend orgaan die moordt en geboorte geeft, vandaar de vergelijking die Opperman maakt met de eierstok. De seksualiteit en de grenzeloosheid van de extase zijn ook in dit beeld ingekapseld door het woord "heup". Jorik wordt gevoed in de buik van de duikboot: de kabine als baarmoeder.

Twee karakters vergezellen hem, Manuel en Dabor, en door hun tegengestelde karakters maakt ook hier Opperman zijn hermafroditische thematiek kenbaar; Dabor en Manuel zijn halve karakters, eenzijdig getypeerd. Pas samen, als we hen als alter ego's zien, worden zij één waardevol en meerduidelijk karakter. Waar Dabor het Kwaad en de verleiding vertegenwoordigt, staat Manuel symbool voor wijsheid en het Goede. Manuel is lang en "skraal", de schipper, hij die de koers uitzet, en Dabor is de teek, de luis in de pels, de luiaard die gaapt, zich behaaglijk uitrekt en van kaarten houdt. De christelijke thematiek, bij Opperman in later werk meer op de achtergrond, is hier nog sterk aanwezig, evenals het lotsbesef. Jorik bidt tot een hogere macht: "Ek wat U weë nie verstaan / en nie geken word in U raadsbesluit / maar slegs beveel word in 'n kom en gaan // verlang reeds in die vrot lug van dié boot / terug na die heuwels van my vaderland [...]". (p. 120) Dabor haalt hem over met een spel kaarten en verwoordt het avontuurlijke en nieuwsgierige in Jorik. Zijn laconieke zienswijze relativeert het lotsbesef, even eerder nog zo sterk geuit: "Jorrie, onthou altyd, jy word beloer; / ek sien die vrou van hartens en

die aas, / die heer van ruitens en dan skoppensboer. / Maar bly, ou bees, oor jou bestemming baas!” (p. 120)

Dabor ontpopt zich tot een goedkope charlatan, met zijn duivelse en onchristelijke waarzeggerij, en tóch vertelt hij de waarheid, evenals de vrome Manuel. Zijn woorden zijn de woorden van een martelaar die voor het Goede heeft moeten lijden, zoals Christus. Zijn woorden, de woorden als van God, zal Jorik, als een ongehoorzame en zwakke discipel, “verraden”:

“Wees voorbereid wanneer ons jou kom haal,
selfs gunsteling weet die uur nie eers;
ons kom en gaan word heimelik bepaal
deur welbehag van die Een wat heers.

Besorg dan geen oorlas en hoofbrekens
sodat jy daeliks bedug sal wees
vir voorbodes of uiterlike tekens
maar verwag ons altyd na die gees.

En so, dat jy nie gans verlore voel,
neem hierdie kaart en dié klein koffer.
Onthou, jy moet ter wille van die doel
jouself, soos ek eenmaal, gewillig offer.”

Het leven is onbepaald, en tijdelijk. Memento Mori wordt hier nieuw leven ingeblazen door het aardse leven als onderdeel te zien van één vloeiende reis die dood en leven samenvoegt. Het leven heeft een doel, en de taak van Jorik is om dat doel te vinden en zo goed mogelijk uit te voeren. Hem wordt opgedragen verantwoordelijk te zijn en de nietigheid van de mens (door zijn tijdelijkheid) niet uit het oog te verliezen. Een koffer en een kaart zijn zijn attributen: een richtlijn, een plan, en een opbergkamer, om verleden en toekomst mee samen te dragen.

Voordat Jorik aankomt in de “Moederstad” (Kaapstad), wordt hij op zee, in de baarmoeder van de duikboot, ook andere verschijningsvormen gewaar. Het primordiale voorgeborchte is zowel een letterlijke als symbolische voorstelling. “Wanneer die maan opkom, uit elke wrak / diep onder uit die bodem van die see / styg wit spookskepe na die oppervlak / en seil weer op verbeelde winde mee; [...]” (p. 121) Hij bevindt zich in Lissabon, bij de Taag, maar ook langs de “koperige kus” van Afrika, bij de Kaap Bojador. De woeste en gevaarlijke wereld van de zee wordt doorgetrokken naar een algemene voorstelling van dat gevaar en de lokkende sensatie van het onbekende van alle zeeën. En Jorik is niet alleen “Jorik”, maar ook Dias, hij die als eerste de Kaap ontdekte: “wat die Kruis / tussen die pikkewyne op die eiland / Santa Cruz, waar robbe en seeluse / uit warmer strome kruip, die eerste plant: [...]” (p. 122) Jorik wordt een man die, door de gedaante van Dias in taal over te nemen, werkelijk het hermafroditische ideaal verwezenlijkt: hij ontdekt een nieuwe grenzeloosheid, een nieuw land; hij zal de naamgever zijn van die nieuwe schepping.

De grenzeloosheid wordt ook weer opgeroepen in het beeld van de tijd die nooit stilstaat en zichzelf herhaalt, zonder grens van ruimte of tijd: “Spookskepe sny snags elke golf se kam / terug langs die kwaai klip met sy wind en skuim, / na Lissabon, Londen en Amsterdam / met skatte van die Ooste in die ruim: [...]” (p. 123) De ontdekkingsreiziger bezit een waarachtig hermafroditisch verlangen: het *instinctieve* of *onbewuste* verlangen naar een nieuwe wereld, een onbegrensde en een nieuwe identiteit. Hij wordt de stichter van een nieuw leven, een nieuwe

schepping. Jorik wordt een voorvader: "Is ek weer Reiger na die onbekende? / Die Dromedaris, Goede Hoop wat vaar / en onbewus in boeg en lende / die sade van 'n volk bewaar?" (p. 123)

De zee in "Duikboot" is de Styx, en de alter ego's Manuel en Dabor zijn de engelen die hem van en naar het tijdelijke zullen brengen. Jorik is een nieuwe Christus figuur die zich als afgezant tussen de mensen zal wanen, als een Elkerlyck. Hij staat boven de partijen, boven geslacht en sterfelijkheid; zijn leven is een reis, en het tijdelijke aardse leven maakt even goed deel uit van die reis als de tocht over zeeën.

In "Kamera", het tweede deel, zien we hoe Jorik zijn taak aan zal pakken. Hij komt terecht in een heterogene wereld die hem zal verwarren, bekoren en verleiden. Alsof hij vers uit het eeuwige komt, herinnert hij zich zijn taak, het eeuwige en de wijze woorden van Manuel. Hij beseft dat hij behoort aan het tijdloze en zich niet moet storen aan alles wat vergankelijk is. Vandaar dat hij Tafelberg ziet als "lank geleë": hij kijkt door en over de tijdsgrenzen heen. "Hy weet met die weerkaatsings in die ruit / vlakke van beelde skuif deur alles heen / en niks is in sy tyd en stof gesluit / maar alles stroom deur grens en eeu aaneen." (p. 126)

Hij verkent Kaapstad, en veel geografische en historische elementen komen voorbij. De tekst verlangt op deze plekken naar inclusiviteit, niets wil ze buitensluiten. Jorik ontmoet Grieken, "bruinmense" (kleurlingen), Maleiers, en Zoeloes. De oerwereld van de chaos en de "ongescheidenheid" is hier ver weg, zoals we steeds in verschillende motieven zullen tegenkomen. De vissen die in het eerste deel nog symbool stonden voor het onbepaalde en de baarmoeder, zijn hier nu gebanaliseerd tot dagelijks voedsel.

In het open land vindt Jorik de primordiale wereld andermaal ingekapseld: wel leeg, en een afspiegeling van het oerlandschap, maar ook met tekens van beschaving en moderniteit: "Die son bak neer op vlaktes, vlaktes gras, / 'n windmeul, stasie en drie peperbome; / op vlaktes gras, klipkoppies, vlaktes gras, / 'n windmeul, stasie en twee peperbome." (p. 127) Door de herhaling benadrukt de tekst de uitzichtloosheid en troosteloosheid van dit landschap, de stilstand die hier heerst, zoals in "Vir vier stemme". Dit landschap is werkelijk leeg: hier is geen voorgevoel van het eeuwige en grootse. Dit land is vlak, met veel schatten verborgen onder de grond, maar aards en onschadelijk.

In het pension in de "moederstad" houdt hij zijn bevindingen bij en volgt hij het boek en de kaart. Zo houdt hij zich aan de opdracht. Maar ook al wil hij graag, hij staat niet langer bóven de mensen. Hij verdween in "Duikboot" immers in het stadsverkeer "soos enige man met koffer en kaart, / tussen die mis en die mense [...]" (p. 125) Hij wordt nu blootgesteld aan menselijk contact. Hij knoopt een gesprek aan met Wiesa, en zij vertelt hem, met haar geheugen en wijsheid, van het leven en de geschiedenis van de Afrikaner en diens lotgevallen.¹⁹ Ook hier bepaalt het visioen van de tekst en dichter de historische en geografische inclusiviteit. In haar vertellingen, door niets tastbaar te maken en enkel de grote geschiedkundige lijnen uit te zetten, verkrijgt het Afrikaner volk haast mythologische proporties, wat ook de sympathie van Jorik zal opwekken. Alles komt voorbij, van Graaff-Reinet, de opstand tegen een "vreemd ras", de hottentotten, de Godsvrees en de Grote Trek "Hy het ons van verdrukking afgesonder / ... kwyldrade van die osse blink oor die gras... / dat ons in stiltes weer opnuut die wonder / van Hom sou ken, soos Hy eenmaal was." (p. 129) Ook de strijd bij Bloedrivier, de Boerenoorlog met de concentratiekampen en de massagraven komen aan bod in het verhaal van Wiesa (een verbastering van "Wyse"?).

De precieze invulling en rol van al deze bijzonderheden is hier niet interessant, en bovendien ook in het gedicht van ondergeschikt belang: daarvoor komen ze te kort voor het voetlicht en wordt te weinig diepte gezocht in al deze ijkpunten van de Afrikaner geschiedenis. Wat wél van belang is, is dat de tekst blijkbaar niets van de geschiedenis wil overslaan en zich van

alles rekenschap wil geven. Die inclusiviteit is natuurlijk niet mogelijk, maar het ideaal wordt duidelijk uit de poging die de tekst hier onderneemt.

Nu komen de eerste moment waar hij zich een buitenstaander weet: “Toe ’n voetkonstabel in ’n donker pak / met knope waar die somerson uit straal, / Jorik van hoed tot bruin gholfskoene strak / bekyk, het hy met skuldgevoel gedwaal... // Hy voel in hierdie ruwe land nie tuis [...]” (p. 130) Het is alsof Jorik sinds zijn landing en zijn verkenning van het aardse zijn “andere helft” heeft verloren. Die is hij pas werkelijk kwijt als hij merkt dat zijn nieuwe en tijdelijke “thuis” vreemd en vijandig blijft.

Jorik beseft ook voor het eerst dat hij een schuldgevoel heeft, een menselijk en sterfelijk gevoel. Zoals Christus onder de mensen is ook Jorik onder de mensen onderhevig aan menselijke gevoelens: “Ek is aan alles tydelik verbonde, / en vóór my eerste skrede op dié straat / was ek reeds skuldig en verval in sonde: / diep in die klier en hart skuil die verraad.” (p. 130) Het verlangen van de mens is vrij te zijn van schuld. In de hermafroditische staat, waar geen taboes en grenzen zijn, bestaat geen schuld, want niets staat tegenover iets anders; er is geen voor- en tegenargument.

Jorik is te vergelijken met Hermafroditus, die in het alledaagse zijn staat als Hermafroditus verliest, de weg kwijtraakt op zoek naar een identiteit, en in die verwoede zoektocht (verkeerde) beslissingen maakt die te verklaren zijn door zijn buitenstaanderspositie en eenzaamheid. Pas wanneer hij weer wordt opgehaald en terug naar de duikboot wordt gebracht door Dabor en Manuel, weet hij zich weer geborgen.

4.6.3 Schuldgevoel en het verlies van de onafhankelijke status

Vanaf deze bekentenis van deterministische schuld, en zijn staat van eenzaamheid, groeit Jorik in “Granaat” steeds meer uit tot mens. Het leven op aarde is een bacchanaal waar snode plannen worden ontwikkeld. Op het feest tiert de terreur welig; men draagt maskers, de ware identiteit blijft verborgen, en als de maskers afgaan ziet iedereen er precies hetzelfde uit.

De wereld waaruit Jorik voortkwam, en waar hij zich zo thuis wist, is nog slechts een echo van een echo. De primordialiteit is nu al gereduceerd tot een goudvisje die “óm en óm” zwemt in zijn kom. De ongeremde groei van de natuur wordt nu vertegenwoordigd door “papawers” die “dunsteel” in een pot staan. Dit is het huis van zijn “geliefde”, Erna, met wie hij na het feest mee naar huis gaat. De deterministische visie van Opperman uit zich in een zekere afstandelijkheid en zakelijkheid in de beschrijving van hun verhouding. De achterliggende gedachte is dat de mens een marionet is die zoals al zijn medemensen iemand vindt; hier is dat koppel toevallig Erna en Jorik.

Het wonder van de primordialiteit en de zwakke echo die de mens daarvan meekrijgt in dromen, overvalt Jorik vervolgens ook in zijn slaap; de herinnering aan zijn oude wereld en zijn belofte wordt zo al hoe verder afgezwakt. In zijn dromen keren de “engelvisse” terug, maar de wereld is veeleisend: geluiden verstoren zijn droom en maken hem wakker. Hij verbeeldt zich dat hij gevaar ziet, een revolver, en stapt in de vroege ochtend naar buiten. Voor het slachthuis wordt een mes geslepen, als metafoor voor naderend onheil en ergens hoort hij een kind schreeuwen. In zijn winkel (“ateljee”) vindt hij de krant en “’n melkkardoes”. Het nieuws en voedsel; “brood en spelen”. Hij is nu echt onderdeel van de mens en zijn zwakheden.

Jorik is nu een opstandelingenleider, hij geeft zich over aan haat -en wraakgevoelens: “Hy peins en glimlag - ’n oorwonne volk / vind in die kryg ook sy geheime kryg!” (p. 133) Plotseling ook bevindt hij zich in een vliegtuig en raakt hij vervoerd als hij de aarde nadert. Jorik is als leider betrokken bij de zaak van de mensheid, maar hij gebruikt zijn macht verkeerd. Hij houdt een toespraak voor de Afrikaners, in “myne en fabriek”.

Het goddelijke is verdwenen als het avondmaal van brood en wijn verandert in “brood en bier”: “maar uit die smart / niks as dieselfde brood en bier kon haal; [...]” (p. 130) Dit is tegelijkertijd zowel symbolisch als puur hystorisch. Arbeiders leefden veelal van brood en bier, maar tegelijkertijd is het ideaal van vrede en verzoening (brood en wijn), ver weg. Hij roept op tot opstand door harde kritiek te uiten: “ons is geen volk / maar ’n mislukte spul opstandelingel” (p. 131) Men moet in opstand komen en vechten voor eigen rechten, ook met geweld, en Jorik roept op om bommen te vervaardigen en verzet te plegen: “Raak in verset teen hul verowering / en bly getrou net aan ons ouer staat; / miskien moet jy met bloed jou bydrae bring - / want hul geweld maak ons geweld verraad!” (p. 134)

Jorik is totaal “vermenselĳkt”. Zijn vrouw vertelt hem dat ze zwanger is en hij voelt zich zoals een gevangen krijger. Een man is zoals Jupiter, die af en toe bij een vrouw aanligt maar aanstonds weer verder trekt. Hij overweegt zelfs even abortus, maar dan duikt Manuel op, zijn primordiale geweten, op nogal komische wijze, en hij ziet af van het idee van abortus.

‘Is lewe heilig?’ beplan hy snel en staar...
 en as sy stil wegsluif, haar arm lig,
 herken hy skielik in die okselhaar
 die bietjie baard en daardie hol gesig...

hoor êrens: ‘Heer, laat ek vaar in U naam
 en geen rif of magnetiese myn
 my ruk uit die waters, soos ’n miskraam
 op die bodem verfrommel tot slym.’

Interessant is dat Opperman hier de primordiale en hermafroditische toestand als toetsteen maakt voor het tijdelike en aardse leven. Het primordiale en hermafroditische wordt het Geweten van de mens, iets dat oordeelt en corrigeert, op het niveau van het (collectieve) onbewuste. Opperman geeft het chaotische en eeuwige, het bovenmenselijke en onbegrensde, een positieve connotatie mee. Uiteindelijk beslist niet de mens over het lot, er wordt over de mens besloten, zegt de tekst hier.

Opperman maakt in het laatste deel van “Granaat” duidelik dat men ook anderen dan Afrikaners als onderdrukten kan sien. Iedereen vecht tegen iedereen. Bruine, witte en swarte soldaten zullen de opstand onderdrukken. Hij is een terrorist en journalist (“hul breek my drukperse” - p. 135) en ook het kommunisme word ingesloten in zijn altijd wisselende en vloeiende identiteit. Maar Jorik blyft een buitenstaander. Jakoos deelt hem mee dat het verzet groeit:

Ons wag gereed met foto’s en met kaart
 nou deur die hele land net op die teken
 dat brûe spat, sambok en handgranaat
 ons vry maak, sterk om af te reken.

Opdat ons volk sal skrik vir dié bederf,
 het ek rooi Sekels en rooi Hamers
 verlede nag met breë kwas geverf
 in kerke en in konsistoriekamers.

Jorik heeft hiertoe aangezet met zijn opruiende toespraak, als een Faust die zijn ziel verkoopt voor aandacht, erkenning en vriendschap. Als hij Jakoos wil tegenhouden omdat geweld en bloed

nu onderdeel zijn geworden van het verzet, is hij wederom een verrader: “Jorik, als stel jy dit nou sus of so, / jy bly jou woorde na die tye draai. Ek het eers vermoed, nou móét ek glo: Jy het ons lankal in jou hart verrai.” (p. 136)

De mens is kansloos en Jorik beklagt het lot van zijn vrienden die zijn gesneuveld in hun jonge overmoed: Renier, die in het Noorden ligt neergestort; Jakoos, die zo haastig en jong was; Koot-Faan “wat sonder hofverhoor of wet / skielik gesluit is agter doringdraad [...]”. Ook hier wordt het particuliere doorgetrokken naar een grotere werkelijkheid. Alle gesneuvelden worden beklagd. Dit is mogelijk omdat de tekst de karakters algemeen en oningevuld laat. Zij groeien uit tot symbool.

In “Silwerlinge” krijgt Jorik een burgerbestaan met vrouw en kinderen. Hij voelt nu liefde voor hen en is bang voor het lot dat ook hen beschoren is; op de achtergrond weet hij dat de grenzeloosheid van tijd en ruimte nog steeds aanwezig is. Zoals de dichter en de kunstenaar heeft hij een ander concept van tijd en ruimte. Waar zijn medemensen onwetend zijn, inclusief zijn vrouw en kind, weet Jorik van een parallel universum, dat ook al in “Duikboot” in een bijna soortgelijke vorm voorkwam, en nu terugkeert: “sny vragsepe deur die suidelike nat / verby die kwaai klip met sy wind én skuim, / na New York, Santiago, Leningrad / met skatte van die wêreld in die ruim: [...]” (p. 138)

Op de redactie is andermaal de primordialiteit ingeburgerd en onschadelijk gemaakt, zoals eerder de goudvis in de kom. Nu is het “vier vetplantjies in ’n bakkie sand.” (p. 138) Zonder bloedvergieten of bommen is de overwinning dan toch behaald volgens Jorik. Menselijk als hij is, ziet hij de grenzeloosheid en het nieuwe Nu als een gevaar, en niet langer als een aantrekkelijk vooruitzicht. Zijn angst geldt de moderniteit, die de authenticiteit nog meer verdrukt: “Verdwyn ook hierdie Republiek se grens / in grenselose ryk van die masjien?” (p. 138) Dat hij waarde hecht aan authenticiteit en het oorspronkelijke, grenzeloze landschap, blijkt uit de volgende strofes. De vier vetplantjies in het bakje zand groeien in een visioen uit tot een uitgestrekt en open land, kaal en leeg.

Hier bezingt Jorik, zoals Hermafroditus, het lot van allen. Hij plaatst daarmee ook de tekst in een nationaal kader, die een klaagzang wordt voor allen. De tekst is niet alleen begaan met het lot van de Afrikaner, maar ook met het lot van alle onderdrukten. Deze belangrijke passage tilt de problematiek van Jorik naar het hogere plan van “de mens” en zijn “schuld” tegenover zijn medemens en de geschiedenis. De deterministische visie van Opperman laat geen onduidelijkheid bestaan over de aard van die schuld: die is erfelijk, de mens is schuldig vanaf zijn geboorte (“[...] en vóór my eerste skrede op dié straat / was ek reeds skuldig en verval in sonde: / diep in die klier en hart skuil die verraad.” p. 130). Zo verwoordt de tekst het, zoals al eerder gezien, en zo verwoordt Jorik het eveneens:

[...]

my land met stad en disselstruik. Waar eens
die buffels en die sebras skouerhoog
in geil tamboekiegras ná somerreëns
kon wei en Boesmans met hul pyl en boog

kon regop stap vir korrel en die skoot, steek
nou vaal skowwe van die dongas uit,
van daardie kudde wat die laaste vreet
aan niemandsland se laaste gras en kruid...

O vier vetplantjies in ’n bakkie sand,

ons het die geeste van ou Ooms verraa
 waar ysterstruïke aangroei in hul land
 en warrelwinde uit mynhoë draai;

en duisendes met bruin en swart gelate
 kruip uit die donker hōle van beton,
 soos smorens vroeg in koppies uit klipgate
 die dassies sku hul koester in die son.

En saans wanneer die beuel sy laaste blaas,
 vlug daar groot skares moeg en afgemat
 met voorstedelike trem- en treingeraas
 na die grys katakombes van die stad.

De mens is ver verwijderd van het ideaal van harmonie; de wereld is onrechtvaardig en de mens pleegt keer op keer verraad. Via zijn krant zoekt Jorik een weg om aan het onrecht iets te doen, en de mens op de hoogte te stellen van het "verraad", de trieste toestand van de wereld.

Jorik wordt alweer een belangrijke en allesbepalende figuur, als verzetstrijder en berichtgever. Zijn superieuren zijn niet blij met hem: "Ons sit met hom 'n bietjie in die pekell / Hy is besig om ons nasie te verdeel / en in die mag van Hamer en die Sekel / by Swartes en die Arbeiders te speel." (p. 140) De machthebbers stellen hun journalist, hun intermediar, voor een keuze. Of zijn baan, of de massa tevreden stellen met sensatieverhalen en mooie vrouwen, zodat de oplage kan worden verhoogd. Hier is de integriteit van De Kunstenaar en elke man in het geding: zwicht men voor geld en dreiging, pleegt men verraad uit angst voor de gevolgen, of is men dapper en blijft men staan voor de eigen zaak. Hier uit de tekst kritiek op een regering die haar soevereiniteit koopt.

De wereld van Jorik is aan het verbranden. In het begin van "Silwerlinge" volgt hij een korreltje roet door de lucht die uiteindelijk op zijn hand terecht komt, ondertussen is er sprake van een fijne "roetreën". Wat staat er in brand? Het kunnen de fabrieken zijn, het kan ook een metafoor zijn voor de wereld die langzaam in een hel verandert met de oudtestamentische connotatie van vuur, schuld en straf.²⁰

Deze dreiging wordt in het laatste deel van "Silwerlinge" opgevoerd met het kinderliedje "Trippe, trappe, trone" dat als een motief steeds terugkeert en langzaam zijn onschuld verliest en verraad pleegt aan die onschuld. Het liedje symboliseert het verraad van Jorik die God andermaal verraden heeft door zijn superieuren te gehoorzamen en de massa in slaap te sussen met zijn sensatieverhalen over moord. De mens, al heeft hij goede bedoelingen, kan niet anders dan kwaad doen en verraad plegen.

De mens kan niet met de verantwoordelijkheid omgaan die hem is gegeven, verliest zich in gevoelens van haat en wraak en doodt elke hoop op leven. Het kinderliedje heeft zijn onschuld verloren. Ook het verraad aan de Joden wordt in deze context geplaatst: het verraad van Jorik groeit zo uit tot een collectief verraad van de mensheid aan het jodendom: "Rabbi, moet my nie aan myself oorlaat, / ek het om dertig daalders God verraa." (p. 143)

4.6.4 De dood als wedergeboorte

In "Beuel" is het tijd om terug te keren naar de hermafroditische wereld van tijdloosheid en grenzeloosheid. Hij is als mens echter zo vervreemd van de primordiale en inclusieve werkelijkheid, dat het vooruitzicht hem nu angst inboezemt. De wereld van de duikboot is nu expliciet de wereld van de dood, het grote tijdloze. Het aardse leven is een tijdelijke fase in het

menselijke bestaan, maar het lot bepaalt wanneer men gehaald wordt, niet de mens zelf: “En wánnéer en hoé kom hulle my haal / en neem na my eintlike vaderland? / Maar dit klink so alles na ’n jeugverhaal: / mens vergeet in die kryg die doel en verband.” (p. 144) Houdt men dan na een leven niets meer over dan een beeld van een oude vrouw, een echtgenote, kinderen en een pension? Het antwoord op de vraag van Jorik wordt impliciet in de tekst zélf gegeven. Hij voegt zijn naam bij de andere namen die voor hem kwamen op de kaart die hij meekreeg, en bergt het op zodat iemand ná hem de kaart zal vinden en ook zijn naam neer zal schrijven. Dit is het beginsel van continuïteit: alles gaat voort, de tijd is zonder begin of eind.

Jorik vraagt zich af of hij de wereld kan redden van de ondergang. Hij beseft de marges van zijn lijf, zijn tekortkomingen en zijn ontoereikendheid. Hij is zich niet bewust van een doel, maar wel van zijn menselijkheid en zijn dubbele aard: hij is zowel tijdelijk als eeuwig, god en mens, almachtig en machteloos, behorend aan een ander universum, een andere tijdruimte, en tegelijkertijd behorend aan deze wereld, de tastbare en vergankelijke wereld. Jorik beseft zijn hermafroditische status die conflicteert met zijn menselijkheid:

Was daar ’n doel, ’n vae doel en taak
dat ek ’n ruk in hierdie land moes bly?
Ek het aan alles dan te vas geraak
om van sy malva en sy mens te skei.

Tog eensaam tussen die sterre en wiere
dwaal ek, en diep in my dubbele aard,
in paaie wat loop van die kliere,
is ek van geboorte bestem tot verraad.

Uiteindelik is dus ook de dood, het vertrek van het vasteland, een verraad: een verraad aan alles waar men aan gehecht raakte, een verraad aan de menselijke liefde.

Typerend voor de verschiining van de dood is zijn onbereikbare tastbaarheid: zijn aankondiging verschiijnt in de spiegel. In de kroeg ziet Jorik Dabor naar hem grijnzen in een spiegel. Het spiegelmotief verwijst naar Dabor en Manuel als alter ego’s van Jorik. Het lijkt erop of de tekst de Apocalyps wil nabootsen: “[...] dit lyk of die wêreld stort in ’n puin / waar baie waters al dreigender raas.” (p. 146) Het lijkt of de wereld in elkaar stort en wegdriijft. Een misthoorn roept door de slagregens om Gods genade. Het is dezelfde “beuel” als de hoorn die blaast als de arbeiders terug gaan in hun voorstedelike trams en treinen naar de “grys katakombes van die stad”. Maar nu is het een aankondiging voor het einde der tijden, het einde van Joriks tijd.

Doordrenkt met een groot schuldbesef slaat hij op de vlucht en hij wordt overvallen door schuld. Hij heeft zich te buiten laten gaan aan feesten en bijgeloof, en niet, in de naam van God, een nieuwe aarde ontdekt. Hij is gevallen voor de verlokkingen van de Gouden Stad, het gewin en het aanzien. Jorik heeft de woorden van Manuel in de wind geslagen.

My handelaars en ratte het die siel
hier in ’n bloed-en-bodem-besigheid
om dertig silwerlinge so verniel
vir al die hemele en Sy ewigheid.

[...]

Wat baat die goud, wat baat die silwerlinge?

die vee en vis, dié land aan alles ryk?
 Sy kostelike en skitterende dinge
 het van my en myne lankal reeds gewyk.

“Hang ek, deur vindinge van brein en bom, / ’n late Judas aan die laaste tak?” Zo eindigt deze korte monoloog van Jorik. Het is duidelijk in de laatste strofe dat door de veralgemening van de woorden “bom” en “brein”, het kwaad van de mensheid weer bedoeld wordt.

Uiteindelijk beslist het lot over de mens, en Jorik gaat mee met Manuel en Dabor, terug naar de duikboot. Hij stapt uit bij halte 33, niet toevallig de leeftijd van Jezus Christus. De engel Manuel (“Ek, wat hier eenmaal in die tyd en vlees ook was [...]”) verzekert hem echter van de genade Gods. Dabor steekt een spuit in Joriks hand en hij raakt buiten bewustzijn; de dood is een narcose. Het groepje mannen verdwijnt in de mist en dan is er alleen nog water.

T.T. Cloete, in het Blokboek over *Joernaal van Jorik*, vindt het verkeerd om te praten van verhaalvlakken. Immers: “Die wonder van die gedig is juis die gelyktydigheid, die saamval en vervlegtheid van die onderskeie dinge.” (p. 33) Men kan ook zeggen dat het gedicht niet samenvalt, maar gaat over het verlängen naar dat samenvallen, een inclusiviteit die alles overspoelt en meeneemt, alle facetten van leven en dood in één. Jorik wordt voorgesteld als levend, zowel in sterfelijke als in onsterfelijke gedaante. Ook zijn leeftijd verandert niet: hij maakt dingen mee die horen bij verschillende leeftijdsfasen in het leven van een man.

Dat is dan ook de belangrijkste vervlechting, die van tijd: het eeuwige met het tijdelijke, niet die van verschillende identiteiten. Zonder dit primordiale tijdsbegrip zou Jorik geen collectief bewustzijn vertegenwoordigen. De tijd gaat voort en staat tegelijkertijd stil. Niet alleen Jorik komt voort uit een hermafroditisch verlangen, maar ook de tekst is geworteld in dit begrip. De tekst en Jorik zijn op zoek naar een verloren grenzeloosheid, geslachtloosheid, een eenheid van diversiteiten, een balans in alle opzichten. Opperman beseft dat het één niet zonder het ander kan bestaan.

Het universum dat Opperman met *Joernaal van Jorik* heeft gecreëerd is een tijdloos ruim, zoals de buik van de duikboot. Deze thematiek houdt Opperman door de hele tekst vol, en al is het gedicht niet vlekkeloos en is het Godsbegrip als oplossing tegen het einde wat makkelijk, de strekking en de achterliggende filosofie zorgen voor een eigenaardig en vernieuwend kunstbegrip binnen de Afrikaanse dichtkunst rond de jaren '50, niet in de laatste plaats omdat het gedicht de werkelijkheid niet uitsluit of enkel beschrijft, maar déél uitmaakt van de problematiek, en zo een kritische uitlating wordt die niet stopt bij een oppervlakkige verwerping, maar teruggaat op christelijke en metafysische beginselen en ideëën.

Pas op aarde wordt Jorik eenzaam, als hij zich verliest in de zorgen en problemen van de sterfelijke mens, en het eeuwige verraadt. De mens is schuldig. Alleen in een primordiaal en tijdloos universum weet hij zich werkelijk thuis.

4.7 Zoeken naar de kosmische stilte in *Sewe dae by die Silbersteins* van Etienne Leroux

4.7.1 Hermafroditus en het besef van goed en kwaad

Met romans als *Een-en-twintig* van Jan Rabie en *Lobola vir die lewe* van André Brink vindt een radicale breuk plaats met het realisme dat de eerste helft van de twintigste eeuw nog zo dominerend is in de Afrikaanse literatuur. Ook het werk van Etienne Leroux (1922 - 1989), die in 1955 debuteert met *Die eerste lewe van Colet*, speelt een grote rol in die ommezwaai. De romans van Leroux zijn grotendeels op te delen in triologieën, en met elke triologie en elk roman herschept en verdiept Leroux zijn eigen argumentatie en mythologie. Vooral vanaf zijn tweede roman, *Hilaria* (1957), beginnen de mythologie en het archetype een belangrijke rol te spelen in het werk van Leroux, in zijn derde roman *Die mugu* (1959) uitgebreid met een beter uitgewerkt gebruik van ironie en het absurdisme.

In 1962 verschijnt de vierde roman, het eerste deel van de tweede triologie, ook bekend als de *Welgevonden*-triologie. De inhoud en thematiek van *Sewe dae by die Silbersteins* zijn totaal onbekend en vreemd in het tot dan toe overwegend aardsconservatieve, want relatief geïsoleerde Afrikaanse klimaat van de literaire roman.²¹

Sewe dae by die Silbersteins toont een zekere verwantschap met *Joernaal van Jorik*. In beide werken spelen dualiteit, collectiviteit en inclusiviteit een grote rol. Beide werken zijn behept met het verlangen naar eenwording en het samenbrengen van verschillende ideeën en gedaantes, om zo een overkoepelend, hermafroditische waarheid te creëren, de *ongescheiden* waarheid van Wallace Stevens. In *Joernaal van Jorik* maakt de jonge hoofdpersoon kennis met de tijdelijkheid en sterfelijkheid om ten slotte zijn onschuld te verliezen en wederom terug te keren naar de grenzeloosheid, de dood. Iets soortgelijks gebeurt in *Sewe dae by die Silbersteins*: Henry van Eeden is een volkomen naïeve en maagdelijke jongeman, die op het landgoed Welgevonden in zeven dagen zijn onschuld moet verliezen alvorens hij aan de dochter des huizes, Salome, kan worden uitgehuwelijkt. In zowel *Joernaal van Jorik* als *Sewe dae by die Silbersteins* ondergaat de hoofdpersoon een typisch Jungiaans individuatieproces.

Henry van Eeden wordt deel van een volkomen afgesloten maar ook volledig inclusieve schepping. Ook Jorik maakt kennis met een vreemd maar volledig universum. Beide literaire werken willen allesomvattend zijn, zowel het individu als het collectief beschrijven, zowel de geschiedenis als de mythe en de fictie insluiten. Beide werken kunnen zowel gelezen worden als pure fictie en als allegorie. Maar de voornaamste overeenkomst is het verlangen naar een ongescheiden staat van Zijn, een hermafroditisch verlangen naar een eenheid van diversiteiten, en, vooral bij Leroux, het besef van Goed en Kwaad.

Waar Jorik kan worden gezien als een Hermafroditus die *tijdelijk beroofd* is van zijn hermafroditische status, onbewust op zoek naar compleetheid en waarheid, daar is Henry van Eeden van het begin af oningewijd; maar zowel Jorik als Henry verliezen noodzakelijkerwijs hun onschuld, voor zij het Goede en het Kwade begrijpen.

Zowel *Sewe dae by die Silbersteins* als *Joernaal van Jorik* zijn in vorm en inhoud een bewijs van het voortdurend verlangen van de mens naar Hermafroditus als de ideale belichaming van het paradijs. De teksten maken het van oorsprong abstracte gestalte van Hermafroditus tastbaar door een groot beeldend vermogen. Door tegelijk te werken op een individueel en “aanschouwelijk” niveau, als op een abstract en symbolisch niveau, door de herhaling en uitvergroting van de karakters in tijd en ruimte, werken deze twee belangrijke teksten zowel als onafhankelijk kunstwerk, als een kritisch standpunt tegenover de (Zuid-Afrikaanse) samenleving.

Sewe dae by die Silbersteins is een roman over dualisme en eenheid.²² Leroux schept, net als Opperman in *Joernaal van Jorik*, een compleet eigen en afgesloten universum. Het verwijst naar de

werkelijkheid en kan in die konteks as allegorie word gelezen. Die tematiek verwys eger ook naa zichzelf. Dat blyk uit het citaat voorin, afkomstig uit de roman zelf: “Ons is nie alleen nie,” sê Jock Silberstein. “Ons besef aldag meer ons gesamentlike aandeel in die lot van die mensheid. Die eensaamheid is die verlange, die pyn by aanskouing van die valse beeld van die enkeling wat stuksgewys met ons nuwe insig verdwyn.” Deze uitspraak illustreer die tematiek van de roman bij monde van een hermafroditisch verlangen.

De mens moet uit zijn individualiteit kruipen. Zoals Opperman is ook Leroux in zijn werk schatplichtig aan Jung. Diens begrippen als het collectieve onbewuste, het individuatieproces en het geheel aan archetypen, hebben ook Leroux sterk beïnvloed. De mens is deel van een grotere waarheid, een groter geheel. Het doel is om die waarheid te vinden door tegenstellingen te ontdekken en te herkennen. Het lot van de mens is een gezamenlijke aangelegenheid; zie ook de collectieve schuld van de mens tegenover zijn medemens in *Joernaal van Jorik*. De eenzaamheid van de mens ontstaat door het verlangen naar de Ander, door het besef van de verloren helft, de incompleteit en de ontoereikendheid van de geest.

De inclusiviteit van de tekst als vorm blyk naast dit citaat ook uit de ironische aanwysing dat er geen plek als Welgevonden bestaat, dat alle karakters denkbeeldig zijn en de gebeurtenissen onwaarschijnlijk. Niet alleen de ironie is evident, maar ook de kunstmatigheid: dit is een geconstrueerde schepping, die bovendien zelfverwysend is. De ironie van deze mededeling word veroorzaakt omdat het als allegorie juist als commentaar op de werkelijkheid gelezen kan word. De roman onttrekt zich bij voorbaat aan eventuele kritiek van buiten af: de tekst is niet gebaseerd op de werkelijkheid, maar op de verbeelding van het onbewuste.

Henry van Eeden is een jongeman die word uitgehuwelijkt aan de rijke Joodse familie Silberstein. Deze familie besit het landgoed Welgevonden. Henry zal een week op bezoek gaan met zijn oom J.J. van Eeden, om kennis te maken met zijn toekomstige schoonfamilie en zijn aanstaande bruid, Salome. De roman is opgedeeld in zeven hoofdstukken; elk hoofdstuk beskryf het verloop van één dag, van het opstaan en wassen tot het naa bed gaan. De aandacht ligt bij de verkenning van het landgoed samen met de heer des huizes en de baas van het landgoed, Jock Silberstein. Verder ontmoet Henry verskillende karakters die telkens terugkeren in het verhaal en zoekt hij ondertussen naa zijn geliefde Salome. Elke avond word de dag besloten met een groot feest.

De wereld van Henry is incomplete: hij kent geen liefde, hij gelóóft zelfs niet in de liefde, en hij is zonder vrees. Niet omdat hij onverschrokken is, maar omdat hij naïef is:

Hy is sewe-en-twintig jaar oud en alreeds vasgevang in 'n patroon waaroor hy geen beheer het nie en waaroor hy geen beheer begeer nie. Behalwe aan die liefde glo hy in alles: die waarde van godsdiens, skoonheid, die invloed van die natuur op die mens, die staat, die liberale gewete, die toekoms van die mensheid, die onvergankelikheid van simbole, die goeie orde, wellevendheid, liefdadigheid, sekuriteit en die mens as die kroon van die goddelike skepping. Dis tyd dat hy moet trou, kinders kry en homself perpetueer. Liefdeloosheid is vervang deur universele erbarming; liefde is selfsugtig. Henry van Eeden is 'n vlekkelose klein robot, doelbewus deur 'n sekshandeling geskep en behoorlik gekondisioneer. Hy sal gepaar word met Salome en al wat hy van Salome weet, is wat J.J. van haar gesê het: sy het donker oë. (p. 16)

Henry van Eeden is iemand die uit paradijs gestoten word om zichzelf te vinden en geestelik te groeien. Als hij met de familie kennis heeft gemaakt en weer naa zijn kamer is, staat er: “Sewe dae,” sê J.J. “Dit behoort genoeg te wees.” (p. 16) De dreiging van deze woorden verwys naa het motief van initiatie. Henry is zoals Hermafroditus nog maar een kind, en zeer naïef. Hij besit nog niet de kracht van een volwaardige opvolger van Jock Silberstein, hij is nog niet ingewijd en

nog niet blootgesteld aan gevaren en aan de lagen van het bewustzijn die deel uitmaken van de volledige en inclusieve geest.

Opvallend is dat Henry in al de gesprekken met zijn leermeester Jock Silberstein, amper of niet aan het woord komt; Henry is volkomen kleurloos en gezichtsloos, hij is een marionet in de tematiek van het verhaal. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de monoloog die Jock afsteekt tegen Henry, de eerste middag van zijn aankomst. Jock stelt Henry gerust; de jongeman kan hier over alles praten, met iedereen: hij moet maar zeggen wie en Jock zal het regelen. Waarna Jock afsluit met: "Dit was 'n aangename gesprek. Ons moet weer gesels." (p. 19)

Henry's vreesloosheid wordt dikwijls enigszins ironisch becommentarieerd: "Hy is op die punt om 'n doodsbesef te kry - nie heeltemal nie, maar slegs by wyse van vae aanduiding. Dit wek nie 'n gevoel van vrees by hom op nie; hy begin bloot wonder hoe dit sal voel om nie meer daar te wees nie. Hy probeer hard, maar hy self is altyd teenwoordig; hy sien sy eie lyk, die graf, die verdwaasde familie en hy kry 'n besef van tyd wat verbygaan. Hy probeer hom voorstel hoe dit sal wees om in die hemel te kom. 'n Genadevolle staat van perfekte harmonie." (p. 18) Later, als Henry de vrees voor de eerste keer ervaart, is dit naïeve beeld van harmonie verdwenen. Zo is Henry vanaf het begin bezig met het zoeken naar een ideale identiteit: vervuld en voldaan, met een begrip van alles en een vermoeden van het onvermoede.

Henry is een individualist: dit blijkt als hij op de feesten verskijnt in steeds nèt de verkeerde kleding. De collectiviteit wordt onder andere uitgebeeld door de machine die Welgevonden gaande houdt; steeds is op de achtergrond het ritme van de eeuwige tijd en de onbegrensde aan het werk. Al kent hij geen liefde of vréés, angst kent hij wel: "daardie gevoel wat jou soms beetpak sonder rede, wat diep uit 'n onbewuste wêreld voortkom, wat geen sin maak nie - dit, maar nie vrees nie, want vrees het 'n gevaarvoorwerp nodig en, as jy beskerm grootgemaak is, vry is van ambisie, omring deur die sekuriteit van aardse besittings, gerugsteun deur jou verstand, beskerm deur jou God, dan kan jy al die gevaarvoorwerpe vermy." (p. 22) Hij heeft geen kennis van het onderscheid tussen Goed en Kwaad, hij heeft nog nooit een oorlog beleefd en geen enkele ramp. Zijn onschuld moet dus vernietigd worden.

Het verlies van onschuld en het bereiken van een volledige, hermafroditische gestalte, is noodzakelijk. De achterliggende gedachte van deze luchtnieuwe eenheid is, zoals bij Paul Snoek en Wallace Stevens, idealistisch van karakter. Ook bij Opperman is het hermafroditische verlangen niet alleen een esthetisch ideaal, maar zeer zeker ook een ethisch ideaal. Niet alleen is de grenzeloosheid, de ongescheiden waarheid en de inclusiviteit een noodzakelijke toestand voor elk groot kunstwerk en elke grote kunstenaar - die immers altijd op zoek is naar een inclusief en zuiver universum. De statische positie van Hermafroditus heeft tot gevolg dat een totale vrede mogelijk is: met het eigen Ik, en met alles wat buiten het Ik is, omdat álles deel is van diezelfde identiteit. Met de figuur van Jorik kon Opperman de taak van elk mens aan de kaak stellen; hij kon zijn medeverantwoordelijkheid tegenover de natuur, de geschiedenis en het collectieve onbewuste erfoeged illustreren: de mens is schuldig, maar hij moet die schuld eerst beseffen door kennis te maken met alle facetten van het leven.

Leroux hangt dit standpunt ook aan, maar bij hem wordt het thema zelfs expliciet verwoord, herhaald en aangescherpt. Henry moet zijn hermafroditische status bereiken omdat dit een levensvoorwaarde is:

"Daar is so baie wat jy in 'n kort tydjie moet leer." sug Jock. "Of, stel dit liever só: daar is baie wat jy sal moet leer en verloor. Al daardie dinge wat jou nou beskerm. Jou onkunde, jou onskuld, byvoorbeeld. Maar só kan jy nie deur die lewe gaan nie. Só eenvoudig is die lewe nie." [...]

"Daardie staat van valse genade hou in die een of ander stadium vir ons almal op. Dis die tragedie

van ons menswees, dat jy verplig is om eendag meteens bewus te word van die donkerte in die hart van die mens, en, teen jou sin, let wel, kennis te neem van goed en kwaad.”

[...]

“Ek dink ek kan tussen goed en kwaad onderskei,” sê hy.

“Dan moet jy ’n engel wees.”

(pp. 27-28)

In zijn hoogmoed maakt de mens soms geen onderscheid tussen het eigenbelang en het lot, het “goddelike plan”. Jock zegt: “Jy kan nie jou hande in onskuld was nie; kwaad is ’n mag wat toeneem, nie alleen in omvang nie, maar ook in vorm. Daarom is onkunde so gevaarlik. Nie net ten opsigte van ’n gebrek aan kennis van die goeie nie, maar die ewe groot sonde van ’n gebrek aan kennis van die kwaad.” (p. 28)

De individualiteit is een groot goed, maar niet zonder een besef van een collectieve connectie met de primordialiteit van de geest. De daad van Jock en Henry om ten slotte in de tank met wijn te spugen is dan ook geen daad van opstand of baldadigheid, maar een daad die hun onderlinge band versterkt, een daad die hen opneemt in het grote geheel, het ongrijpbare tijdloze en grenzeloze. Of zoals Jock zegt: “Iemand hier en oorsee, miskien in China, Japan, Engeland of Amerika, sal ’n infinitesimale gedeeltetjie van Jock Silberstein se spoeg drink.” (p. 29)

Jock is ingenomen met de snelle vorderingen van Henry: de jeugd is in staat de individualiteit snel prijs te geven, aldus Jock. Er zijn geen illusies meer, de vrucht van kennis heeft het kwaad gezaaid. Ook in deze opvatting klinkt Opperman’s *Joernaal van Jorik* door, waar Kennis wordt gesymboliseerd door de uitvinding van de bom: “Die nuwe era het begin. Die manjifieke enkeling lê dood op die ashoop. Die karnaval is verby!” (p. 30)

Het erotische aspect van de eenwording in de literaire wereld van Hermafroditus verkrijgt een zekere abstractie, omdat relatief weinig werken over de concrete verschijningsvorm van Hermafroditus handelen (een bekende uitzondering is bijvoorbeeld *Orlando* van Virginia Woolf), en eerder gaan over de ideale geestelijke en artistieke implicaties. Door de zoektocht naar Salome wordt die verschijningsvorm toch enigszins geconcretiseerd: Henry wordt niet tweeslachtig van uiterlijk, maar de erotische symbiose van de eenheid der diversiteiten krijgt wel gestalte door de lichamelijke zoektocht. De verhouding tussen het mannelijke en het vrouwelijke, en hun complementering die vooral plaatsvindt door seks en erotiek, geeft een sterk lichamelijke dimensie aan de verhouding tussen animus en anima, een van de motieven in *Sewe dae by die Silbersteins*. In geest en lichaam is een wederzijds begrip nodig om tot verzoening te komen met de Ander en het Ik, en om de “genadevolle staat van harmonie” te bereiken.

Een voorbeeld van een ogenschijnlijke vorm van wederzijds begrip tussen de mannelijke en vrouwelijke componenten in de natuur, is de verhouding van het oudere echtpaar Mandrake, al is ook deze verhouding met ironie gekruid.²³ Sir Henry Mandrake is al op sterven na dood, maar de blik van zijn vrouw Lady Mandrake houdt hem levendig. Steeds is hij op zoek naar nieuw vrouwelijk gezelschap en beantwoordt hij op die wijze aan het archetype van de jager. Op het gemaskerde bal met de kunstenaars toont Sir Henry die viriliteit echter alleen als Lady Mandrake hem van een afstand gade slaat; zodra hij de aandacht niet op zichzelf gericht weet, zakt hij in elkaar. In het spel tussen de mannelijke en vrouwelijke wereld, tussen de anima en de animus, is de blik van levensbelang:

Langs Henry is die oë van die tierwyfie op haar maat gerig. Agter die masker heel moontlik met deernis en weemoed, maar in die lig met die gevoelloosheid van ’n dier wat sy prooi gewaar. Sy wuif vir Sir Henry wat haar nou vir die eerste keer gewaar. Dis asof daar nuwe, desperate lewe in

hom kom, en hy sukkel met huppelsprongetjies weg in die rigting van 'n verbygaande groep waar 'n Amasone-tipe luiperdmeisie as 'n voorwerp en 'n stut vir sy omhelsing dien.” (p. 39)

In hoofstuk V, “Dood van 'n heiden”, word hul verhouding tot een climax opgevoerd. In het slot van dit hoofdstuk, tijdens een feest met intellectuelen, sterft sir Henry.

De aristocratie heeft afgedaan met de dood van sir Henry, en zijn vrouw weet dit. Hun verbintenis is die van het verstand en de bewondering, niet die van de erotiek en de emotie. Veelzeggend is het ontbreken van jaloezie bij de vrouw bij het zien van haar flirtende echtgenoot. Hun verbinding is noodzakelijk als een natuurwet: zij houden elkaar in leven omdat zij als het ware deel zijn van één organisch geheel, maar het romantische begrip “liefde” en erotiek is hen vreemd. Sir Henry en lady Mandrake zijn in het midden van de dansvloer beland als sir Henry in elkaar stort, maar niet voordat hij weet dat geen enkele blik meer op hem gericht is. Terwijl hij sterft, “voordat hy gereed is”, wordt beschreven hoe eenzaam zijn dood is omdat niemand hem ziet, omdat hij zijn laatste wijsheden niet meer kan uiten. Het lichaam wordt in het stervensuur de baas over de geest: het lichaam is sterker dan de geest.

Een volledig organische inclusiviteit van mannelijkheid en vrouwelijkheid is niet alleen complementair in geest, maar óók in lichaam, zoals de mythe van Hermafroditus laat zien. De erotiek speelt in de verhouding van de Mandrakes geen enkele rol; niet voor niets wordt Henry voorgehouden dat de erotiek een niet te verwaarlozen onderdeel is van de zoektocht naar Salome, zijn verloren helft. Lichaam en geest houden elkaar in leven. Dat is bij sir Henry niet het geval: hij is een goddeloze individualist.

Met de dood verdwijnt hij direct uit de collectieve herinnering, hij bereikt niet de onsterfelijkheid en de grenzeloosheid van Hermafroditus die zich transformeert in het onbegrensde: “Sir Henry in sy aandpak (lady Mandrake kalm en onverbiddelik sy mondstuk) eis as agnostikus en individualis die reg om privaat te sterf. Die joernaliste en geestelikes is gewoond aan dood in alle vorme. Hulle vind hierdie vorm vreemd, onnatuurlik, sondig, en anti-sosiaal.” (p. 93) Deze dood is vreemd omdat sir Henry “onvolledig” sterft: zijn géést sterft, zijn lichaam wás al dood (hij is een vaal oud mannetje). Zijn verkettering van het samenspel tussen lichaam en geest sluit volledigheid en inclusiviteit uit. Er is geen aanduiding dat ook maar iets van sir Henry zal voortleven en de grens van sterfelijkheid weet te overschrijden. Zijn individualiteit wordt daarom gezien als anti-sosiaal.²⁴

Lady Mandrake moet met verhalen en taal zijn profiel tegenover de buitenwereld in leven houden door hem te verheerlijken en te mythologiseren, impliciet een pleidooi voor de literatuur en de verbeelding. De omstanders vinden haar teatraal en vreemd. Haar woorden (“Sir Henry is dood; sy gees is nie meer hier nie. Sy beeld talm voort in daardie mate as wat sy persoonlikheid nog in die herinnerings van sy lewende vriende bestaan” - p. 94), zijn echter het gevolg van een verhouding die slechts gebouwd was op een wederzijds gééstelijk begrip.

De dood van sir Henry Mandrake is met recht de dood van een heiden.²⁵ Niet in de christelijke zin van het woord, maar in de zin van de individualist die enkel bestaat door de verheerlijking van de blik en het zichtbare, en het vergankelijke en tijdelijke genot verkiest boven de erkenning van de waarde van het hermafroditische ideaal. Zonder dat ideaal voor ogen is het sterfelijke leven zinloos. Zijn dood is “lelijk” omdat zijn leven de balans tussen lichaam en geest heeft verwaarloosd: “In die voorkamer lê sy [Jocks] gas, sy brein en medulla spinali ineengestort, sy niere verkramp, sy blaas leeg, sy milt verkleur, sy longe vasgeheg aan die pleura, groen vlekke op sy linkerwang. 'n Man van gevorderde leeftyd, met wit hare, starende oë, en 'n gapende mond; sy hele voorkomste dreigend en boosaardig.” (p. 96)

4.7.2 De schizofrenie van de geordende ruimte

Henry moet uitkomen bij een staat van perfecte harmonie. Vele vormen van die harmonieuze staat worden beschreven, telkens ter illustratie hoe het niet moet. Lady Mandrake en sir Henry Mandrake zijn daar een voorbeeld van, maar ook het landgoed Welgevonden zelf, en de organisatie op dit landgoed, staan voor die mislukte poging tot zingeving symbool.

De vergelijking met de baarmoeder, zoals de duikboot voor Jorik een baarmoeder was, komt al in de eerste pagina's voor, als J.J. en zijn jonge neef het landgoed betreden en het herenhuis ontdekken: "n Ornamentele sleutelgatplaat blink in die laatmiddagson teen die voordeur met 'n blaarmotief. "Dit lyk soos 'n baarmoeder," sê J.J." (p. 14) Welgevonden is zowel de verwezenlijking van het scheppingsideaal van het hoofdkarakter, als die van de romanschryver. Het is een doolhof, een metafoor voor de werkelijkheid van de mens. Het landgoed is immens groot. Het functioneert als allegorie door de grote mate van abstractie en inclusiviteit. Alle Zuid-Afrikaanse bevolkingsgroepen zijn vertegenwoordigd. Het huis bevat vele kamers, het landgoed vele gebouwen en hectaren, en steeds ontdekt Henry weer nieuwe gebieden binnen de enormiteit van Welgevonden.

Hij moet zich in een sterfelijke en zondige wereld bewijzen als een verstotene uit het paradijs. Deze wereld houdt zich draaiende door het collectieve onbewuste, een gevoel van een onderlinge connectie en grenzeloosheid. Vandaar dat taboes ook dikwils overschreden worden: de grenzen worden door de bewoners letterlijk opgezocht. De onzichtbare machine staat symbool voor de vloeiende onderstroom van de tijd, zoals Jock Silberstein aan Henry duidelijk maakt:

"Ons het elke aand gaste, jy sal vanaand sien. Elke aand van die week. Hierdie plek leef. Iets, iets leef." Hy beduie met sy hande. "Tets leef en so lank as wat daar lewe is, leef Welgevonden. Niks mag ooit gaan staan nie; daar moet altyd iets aan die gang wees. Luister! Hoor jy dit?" Henry hoor in die verte 'n masjien dreun. "Dis 'n groot dieselenjin wat ligte verskaf. Ons kry elektrisiteit van die stad af, maar dit word aangevul deur ons eie installasie. Welgevonden moet altyd iets hê wat werk. Dis die hart van Welgevonden wat klop. As die enjin ophou, begin 'n ander een. Dit pomp die swembad leeg, reinig die water en vul dit weer. As die pomp gaan staan, werk daar waaers bokant die plafon om die lug te laat sirkuleer. As dit ophou, begin die bottelary by die kelders en so gaan dit aan." (pp. 15-16)

Jock is iemand die zowel het Goede als het Kwade wil erkennen, om de volledigheid van het mens-zijn te bereiken, maar hij is bang voor stilstand. In stilstand groeit niets en wordt niets bereikt, stilstand is decadent.²⁶ Jock vergeet echter dat de inclusieve gestalte van Hermafroditus óók die van stilstand is. Het verval op Welgevonden wordt juist in gang gezet door allerlei kunstmatige scheidingen en samenstellingen.

Jock is als Adam die zijn wereld zelf geschapen heeft ("Welgevonden") en een orde aanbrengt die de natuurlijke orde naar de achtergrond wil drukken. Zijn vrouw, "die slank Mrs Silbersteins", is zijn Eva, die echter ontsnapt uit de schijnorde; zij heeft een openlijke verhouding met J.J., waartegen Jock machteloos is: men is immers machteloos tegenover het Kwaad. Hij heeft geen verweer tegen de losbandigheid van zijn vrouw, zoals Henry de eerste nacht ontdekt als hij geroezemoes hoort op de gang:

Die Slank Mrs Silberteins het van êrens verskyn en is besig om in 'n deurskynende nylon-nagrok die gang op te hardloop. Sy kon net sowel nakend gewees het. Aan die bo-ent van die gang wag Jock vir haar, blou gestreep in sy slaapklere. Sy gesig is bloedrooi en sy mond is wawyd oop. "LILITH!" donder sy stem die stilte in. (p. 25)²⁷

Jocks drang naar perfectie word geïllustreerd door zijn bijna fascisties perfekte lichaamsbou: “Jock het ’n rukkies later verskyn: ’n indrukwekkende gestalte, atleties gebou, ’n netwerk van spiere wat met elke beweging vermenigvuldig, en hy het van die boonste duikplank eers in die lug opgestyg, dubbel gevou, roerloos gehang en toe afwaarts geskiet tot in die water waarin hy sonder ’n geluid verdwyn het.” (p. 31)

Alles op Welgevonden is onderhevig aan verandering en transformasie. Die verandering is een metafoor voor die innerlike verandering van die mens en van Henry in het bijzonder, die met elke nuwe ervaring nuwe vergezichten en inzichten rijker is en zo nader en nader komt aan het ideaal van Hermafroditus. Niet voor niets merkt Henry dikwils op dat die propertes en waarheden telkens lijken te veranderen: hij leert gaandeweg “zien”:

Nou kan Henry hom goed beskou. Hy merk op dat Jock se oë nie altyd dieselfde kleur het nie. Hierdie keer is die blou donkerder. Al sy ledemate, tesame met sy gelaatstrekke, is ’n bietjie groter as die normale. Dit strook met sy emosies wat ook die normale grense oorskry. (p. 46)

Orals is daar skoorstene van besondere ontwerp wat elke keer die komplekse huis anders laat lyk [...]. (p. 47)

Die kamer lyk nou twee keer so groot soos in die verlede. (p. 68)

De schijnorde van het landgoed komt telkens boven drijven. Verzet en veranderingen liggen constant op de loer:

Daar is iets, weggesteek in die niks wat, alreeds gebore, wag op die lig. Daar is stemme, gedagtes en vorme in ’n magiese tussenwêreld wat alleen die profetiese blik kan begryp. [...] Daar is ’n nuwe chaos wat kook in die pot. Daar is die frisheid van ’n nuwe orde en die tinteling van ’n nuwe verset.

Maar dis vir iemand soos Henry. En die vlugtende Salome. (p. 68)

Verderop word die orde “broos” genoem: “dit kan enige oomblik in duie stort.” (p. 79) Henry leert door zijn ervaringen op Welgevonden dat het leven vijandig is en onvoorspelbaar, en dat geen orde die onvoorspelbaarheid kan opheffen. Daarom zijn Henry’s groeipoces en zijn uiteindelijke metamorfose als Hermafroditus zo van levensbelang: iedereen om hem heen gaat op een of andere manier ten onder aan de schijnorde en de verafgoding van die schijnorde. De verafgoding word vooral verwoord door die baas, Jock:

“Het jy opgelet,” sê Jock, “hulle weet nie eens wie ek is nie. Hulle ken nie die baas nie, want die baas is onsigbaar. Dink jy ek behoort ’n uniform te dra?” Hy glimlag vir Henry. “Welgevonden is ’n super-masjien en niemand is onontbeerlik nie. Ons is ’n groot organisme, ’n super-demokrasie wat tegnies perfek werk. Die enkele menslike geval het ’n kliniese begrip geword; die menswees is ’n abstraksie; ons werk almal as span saam in die laboratorium.” Hy plaas sy hand op Henry se skouer. “Welkom in die organisme, Henry.” (pp. 29-30)

De wereld van Welgevonden is een deels mislukte, deels geslaagde versie van een inclusieve wereld: de enormiteit, die angst en die vrees worden bezworen door een schijnstructuur, en die primordiale chaos dringt tot de oppervlakte, door in decadentie en geweld uit te monden. Het is juist de aanvaarding van het Goede én het Kwade, beiden vormloos, waarmee die mens worstelt.

Die angst overheerst op Welgevonden, al preken Jock, én rechter O’Hara en dr. Johns nog so dikwils over die omarming van zowel het Goede en het Kwade. Er is een voortdurende

botsing tussen het individu en het collectief. De verheerlijking van het collectief zorgt voor rotting en verwaarlozing van het individu: de wisselwerking tussen van anima en animus, en Goed en Kwaad, kunnen triomferen binnen het individu, die als Hermafroditus een prachtige middenweg en buffer is tegen de sterfelijkheid, maar de verheerlijking van het collectief neigt naar een fascisme die het individu alleen nog als speelbal ziet, en niet als onafhankelijke schepping.

De schijnstructuur van Welgevonden en de verheerlijking van het collectief vertonen een grote symbolische overeenkomst met het apartheidssysteem van het vroegere Zuid-Afrika. Het is op dit punt dat *Sewe dae by die Silbersteins*, door de allegorische waarde van de tekst, een kritiek is op elk systeem dat het collectief en de gezichtsloosheid verheerlijkt. De roman levert kritiek op een schijnorde die het ideaal van een perfecte en gebalanceerde entiteit zó verheerlijkt dat het individu en individuele rechten worden verwaarloosd.

Het systeem van Welgevonden is klinisch en behept met een hang naar zuiverheid die buiten alle proporties is. Alles is zorgvuldig gescheiden: de studenten zijn in een aparte zaal in de weer, de kleurlingen in een andere zaal, de naturellen hebben een eigen dorp (lees "township") en verrichten vooral het zware werk. Welgevonden is geobsedeerd met die kunstmatige scheiding. Er zijn bijvoorbeeld pasjes nodig, "permitte": zelfs Jock, als baas van deze wereld, heeft een pasje nodig:

"Maar hoekom al die permitte?" vra Henry.

[...]

"Om ongeoorloofde persone uit te hou, natuurlik," sê Jock. "Daar is 'n oorspronklike rede vir elke regulasie. Hoe kompleks die sisteem, hoe moeiliker om die presiese rede vir elke regulasie te bepaal. Regulasies word naderhand dogmas, waarhede waaroor daar nie meer te redeneer is nie." (p. 43)

Jock geeft hier zelf aan wat zijn schepping mist: een voortdurende relativering, een kritische bestudering van het effect dat zijn streven naar collectiviteit en gezichtsloosheid op zijn onderdanen heeft. De structuur lijkt gebaseerd op voorkomst en uiterlijk, op wat zichtbaar is, niet op capaciteiten:

Hulle stap by 'n groot gebou verby waar 'n hele reeks Kleurlinge besig is. Almal is vrolik en uitgelate en die atmosfeer het nou gewissel van die bonatuurlike tot die alledaagse. Hulle kyk astringent na Jock en Henry met die superieure besef van menslike swakheid wat alle stand uitwis en almal herlei tot alledaagse menswees: die bekwaamheid ten opsigte van seks, liefde, bevrediging van materiële behoeftes en die vermoë tot oorlewing in die rottejag wat die lewe is. 'n Jong Slamaaiërmeisie kyk direk in Henry se oë en lag meteens as hy wegkyk.

Maar Jock lei Henry by hulle verby. [...] Die oonde is oop, en naturelle, hulle gesigte blink van die sweet, is besig om vyandig die smeulende mae van die kolosse te vul. (p. 44)

De paradox die ligt in het streven naar een collectiviteit door middel van een kunstmatige structuur en scheiding, is een waarschuwing voor elk systeem dat gezichtsloosheid begeert. Het systeem is zonder inhoud en puur esthetisch:

Aan die kant van die wit wyn is 'n reeks Kleurlingmeisies in wit, en aan die kant van die rooi wyn is 'n reeks blanke meisies in bruin uniforms geklee. Dis nie duidelik wat hulle doen nie. Hulle hande beweeg; hulle betas die bottels; hulle draai aan instrumente en hulle is druk besig met 'n werk waarvan die presiese aard die waarneming van die oningeligte toeskouer ontsnap. Maar daar is 'n ritme in die wyse waarop hulle hande beweeg - 'n sekerheid en 'n behendigheid wat op

gewoonte dui.

“Apartheid,” sê Jock Silberstein. “Volkome apartheid. Ten spyte van die wêreldopinie is dit nader aan die gees van die tyd as wat die mens dink. Dis ’n *individuele* bydrae tot die geheel, ’n bewaring van die onderliggende identiteit ter bereiking van die algemene doel.” Hy glimlag vrolik vir Henry. “Ek vind dit poëties.” (p. 62)

De verheerlijking van schoonheid krijgt hier een angstaanjagende bijbetekenis: het verlies van menselijkheid. Individuele identiteit wordt een cliché en ondergeschikt gemaakt aan het belang van een esthetische schoonheid en een functioneren van een systeem. Henry’s leerproces op weg naar een genadevolle staat van perfecte harmonie, betekent ook dat deze onmenselijkheid herkend moet worden als een manifestatie van het Kwaad.

Ook *Joernaal van Jorik* is op zoek naar een inclusiviteit, naar een totale vrede. Waar in *Joernaal van Jorik* het armzalige lot van de arbeiders werd beklagd, zo wordt in *Sewe dae by die Silbersteins* het lot beklagd van dat wat afwijkt volgens een systeem. De zwarten en de kleurlingen zijn niet meer dan radartjes in het heilige systeem dat door mensenhanden ontworpen is. Het menselijke begrip van collectiviteit verschilt hemelsbreed met het hermafroditische ideaal van een menselijke en geestelijke inclusiviteit en ongescheiden waarheid.

Een ander voorbeeld van de betekenisloze hang naar structuur en schoonheid is de stier Brutus. De stier is ook hier een symbool van afgoderij, waar geprobeerd wordt het onsterfelijke en onzichtbare zichtbaar te maken door een sterfelijk symbool. Brutus is een oerdier, deel van een inhoudsloos ritueel. Binnen deze roman is Brutus echter vooral een symbool van een te ver doorgevoerde menselijke structuur. Deze stier, die op een feestavond met de boeren aan Henry en Salome zal worden gepresenteerd, is tot in het absurde met precisie geteeld. Hij is “tweekleurig manjifiek” en “rasgetrou”:

Soos u sal merk, liewe vriende, is die oppervlakte van die swart en die oppervlakte van die rooi presies dieselfde, en word die twee kleure met ’n regaf lyn presies, let wel, presies in die middel van die lyf geskei. Die swart is onbevlek swart; die rooi is onbevlek rooi. (pp. 55-56)

De complete tweedeling is echter “corrupt”: Brutus heeft één klein wit vlekje. Het menselijk verlangen naar perfectie wordt in de wielen gereden door de oerwetten van de natuur. De schepping zelf is machteloos, en stemloos:

En meteens, as die lense die beelde na mekaar toe bring, [...] begin die enorme lieste in beroering kom, swel die borskas uit onder die druk van die rysende longe, ritsel die tweekleurige vel as duisende spiertjies in beweging kom, tuimel die horings agteroor, styg die blink neus op na die dak, en teken Brutus met sidderende oorgawe supersonies, onhoorbaar, sy swygsame protes na bowe aan.

[...]

En die lig flits deur die hele vertrek. Die afsluiter rits met ’n vyftigste van ’n sekonde en bokant die bereik van die menselike oor bulder en bulder en bulder die stem van die bees. (pp. 58-59)

De mens heeft in zijn streven naar macht en perfectie zijn eigen orde boven die van de primordiale en natuurlijke *wanorde* geplaatst; de mens is doof voor de verschrikkelijke implicaties van deze ontwikkeling.

Ook professor Dreyer past als karakter bij het motief van absurde perfectie. Hij keurt de monsters van de wijn op kleur, maar die keuring heeft groteske vormen aangenomen. “Professor Dreyer is ’n lang, somber man, ’n diaken in sy kerk, ’n geheelonthouer, en Henry merk op, toe hy die monsters teen die lig hou en die eienskappe van elke soort beskryf, dat sy liefde beperk is tot

die substansie.” (p. 60) Jock noemt hem de man van het nieuwe bewustzijn: professor Dreyer heeft alleen nog liefde voor de perfectie van kleur en uiterlijk, zoals elk menselijk verlangen naar perfectie enkel bedoeld is voor de blik. De hermafroditische en archetypische perfectie is een balans tussen lichaam en geest, een perfectie van inclusiviteit. De menselijke versie van die perfectie neigt in *Sewe dae by die Silbersteins* eerder naar discriminatie dan naar inclusiviteit.²⁸

De dreiging van een opstand tegen de perfectie neemt toe, en ook laat de roman zien dat achter elke (schijn)orde een primordiale angst skuil gaat.²⁹ In een kamertje vol koperen pijpen, een soort machinekamer, komt Jock nu en dan om werkelijk ruim baan te geven aan zijn onbewuste.

Een kant in die hoek staan 'n ysterhamer. Jock tel dit op en slaan met kragtige hale teen 'n stuk staal sodat die hamer met blitsvinnige protes terugspring terwyl die spiere in sy arms swel om die yster te tem. Maar daar is geen geluid behalwe gesuis nie. In uitbundige vervoering spring Jock op en af, smyt die hamer weg, skop teen die mure, slaan met sy vuiste teen die pype - en daar is steeds geen geluid nie behalwe die oorheersende stoom wat op eie manier, namate hulle daaraan gewoond raak, 'n stilte van sy eie skep. (p. 44)

In deze kamer van primordiale gedachten vindt de mens zichzelf door een grenzeloze wil; de wil bestaat hier selfs niet, de geest verwordt tot een uiting van pure, onbewuste wilskracht en frustratie. Een nuwe wêreld voor Henry: “Dis meer as die stilswyende wens, verlange of weeklag, want dit is geartikuleer sonder die beperktheid van gewone artikulasie. Dis 'n volkome vrye uiting sonder die bande van selfoordeel, want hy weet nie wat hy sê nie. Dis die grootste, die alleromvattendste kommunikasie met die Almagtige wat hy nog ooit ervaar het.” (p. 45) In het dageliks lewe is alleen plek voor een (kunstmatige) orde, in het stookkamertje alleen plek voor het diepste wezen van die mens. In deze kamer ervaar Henry voor even wêrelik het hermafroditiese ideaal, maar in die wêreld daar buite is dit ideaal ondenkbaar.

Welgevonden voorzie ook in die seksuele voorbereiding van Henry, deur het besoek aan een hoertje, saam met Jock. Die passie is volledig geneutraliseer, het gaat om die tegniek, het uiterlik vertoon: “Sy met haar wit gesig op die kussing en Henry passief langs haar: die jeugdigste alma mater en die negatiewe student. Die tegniek is soos alle vorme van tegniek: daar is reëls en metodes wat op die oomblik moeilik lyk, maar wat met gewoonte automaties kom. Dis haar lesse. Sy leer dit soos 'n instruksie in liggaamsopvoeding. Sommige doen dit beter. Ander minder goed. Kampioene kom maar selde. Almal kan 'n sekere vaardigheid ontwikkel.” (p. 98) Weer word hier die liefdeloosheid gedemonstreer dat gepaard gaat met die obsessie voor (estetiese) perfeksie.

Tydens een georganiseerde avond van hekserij leer Henry voor het eerst wat vrees is, en so word hy voorbereid op die vereniging in liggaam en geest met Salome. Geleidelik aan voel hy een verandering optreden. Hy word een palimpsest, een steeds weer opnuut beskrywe blad: “Iets begin in hom roer. Op die skoon vel begin 'n kriptiese skrif; deur 'n poreuse skeiding vind 'n osmose plaas. Dis te vroeg om te sê wat dit beteken. Hy begin alreeds die gemis voel van 'n staat van grasia wat in die proses van verbygaan is. Hy is besig om iets anders te word - iets onvermydeliks wat hy nog altyd kon vermy deur doelbewuste onkunde.” (p. 103)

Henry blyf eger gesigtsloos. Al aan het begin van die roman zeg Jock teen Henry: “Dis eienaardig hoe gou die jongmense hulle individualiteit prysgee.” (p. 30) Na Henry's ontmoeging probeer Jock te ontdekken wat er veranderd is aan deze jongeman: “[...] Daar is 'n spieël langs Henry teen die muur. Die gesig buite en die gesig binne die spieël is twee gesigte. Een lyk jonger en die ander lyk ouer, en altwee sê ewe min. Die glimlag verdwyn, want Jock is magteloos om iets wys te word. Die inisiasie is voltooi, maar daar is geen aanduiding daarvan nie. Die jeug is gesigloos. Die waarheid is vormloos.” (p. 99)

Henry is, evenals Jorik, geen individu, maar een *symbool* de jongeman die wordt ingewijd in de geheimen van de erotiek en de verskynsels van Goed en Kwaad. De ontwikkeling van de jongeman is alleen een innerlike. Uiterlijk blyf hy ongeschonden, soos Dorian Gray ongeschonden bleef in syjn portret. Hier is die spiegel een esthetiese doorkyk naer het innerlik en die grenzeeloosheid van die jongeman, maar geen etiese doorkyk. Die jeugd word aanbeden om die ongeschonden sjoonheid. Het Kwaad word deur die jeugd ewe goed geabsorbeer as het Goede.

4.7.3 Salome als literaire variant van Salmacis

Doorlopend word gesuggereer dat Salome aanwesig is, maar nooit word dit bewezen. Salome is dan ook niet alleen het doel van die soektocht, ze is tevens een deel van Henry zélf.³⁰ Of Salome bestaan is niet relevant.

Al wat tel is Henry deur een leerproses en een reeks gebeurtenisse kennis te laten maken met het Goede en het Kwade, met orde en wanorde, met abstrakte sjoonheid en lichamelike of erotiese sjoonheid. Als hy Salome vind is syjn individueringsproses ten einde. Met die samensmelting zal hy metamorfoser in Hermafroditus, in een staat van harmonie en vrede.

Nu en dan word er iets over Salome verteld. Zo delen die twee “vaal Misses Silberstein” mee dat Salome hou van “blomme en die veld” (p. 18), wandel in een “ligte rokkie soos ’n nimf” (p. 18): “Sy is fyn en skugter soos ’n wildsiertjie. Praat te hard met haar, en sy is weg op die oggendwind.” (p. 18) Ook is ze “sag en wondbaar” (p. 18). Een ruiter die nu en dan as een skaduw opduik in het land, hou Henry aanvankelik voor Salome. Maar Jock, haar vader, geeft geen uitsluitel:

“Was dit Salome?” vra Henry.

Jock kyk na die plek waar hulle laas ’n bewegende stippeltjie gesien het.

“Dis moeilik om te sê. Dis moontlik Salome; dis moontlik nie sy nie. Ek het nie so goed opgelet nie.” (p. 29)

Op andere momenten lyk ze écht te bestaan, en lyk alleen die onwetendheid en die onschuld van Henry te beletten haar te ontwaren. “Het jy vir Salome geloer?” (p. 31) vraag Mrs Silberstein byvoorbeeld aan Henry. En Jock: “Van Salome gepraat, hoekom is jy so afsydig teenoor haar? Ek het julle nog selde bymekaar gesien. Of is dit die hedendaagse vorm van hofmakery? Ek moet erken dit kom vir my ’n bietjie steriel voor. En Salome so shegal as wat jy maar kan wens.” (p. 32)

Salome is zowel een mythe als een meisie, zowel een enigmatiese verskynsel as een hunkerende bruid, zowel tastbaar as gezichtsloos. Die initialen van Salome en Henry word herhaaldelik verenig, soos in die stier Brutus, of in een bloemenperk; op deze momenten is Salome volkome simbolies. Ze verander voortdurend, net as Welgevonden:

En nou lyk Salome vir Henry anders: nie meer die nimf van die heide nie, maar slank en ryk, die dogter van die Welgevondenheerser tussen die netjiese wit mure en die broeikastulpe van geel en rooi. Selfs in die waas van sy bysiendheid is daar in die golvende buitelyne die nabeeld van ’n oorspronklike patroon. Dis Salome, die replika van Jock en die slank Mrs Silberstein, die chemiese kombinasie van twee wesens wat saam nie juis groter volmaaktheid geskep het as die totaal van die oorspronklike nie, maar iets nuuts wat, in verbinding, eiesoortig volmaak is.” (p. 66)

Die vrouelike volmaaktheid van Salome en die mannelike volmaaktheid van Henry maken een totale samensmelting van anima en animus moegelyk.³¹

Het is een *wederszijds* zoeken en smachten: “[...] terwyl die maan agter die wolke uitkom en Welgevonden se mure hulle skaduwees oor die grasperke skiet, klink daar ligte voetstappies in die gang, en klop-klop iemand aan Henry se deur. Maar, diep vervalle in slaap, is die geluidjies buite die grens van sy sintuie en hoor hy slegs die angskrete van al daardie stemme wat gedurende die dag onhoorbaar was.” (p. 59) Tegen het einde word Salome selfs gefocaliseer, al blyf ze voor de lêzer onzichtbaar:

Die wagter in die skaduwees is ’n meisie met donker oë wat die jongman ’n onsigbare stryd sien stry teen iets. In toenemende mate gedurende die dae van die week het haar liefde vir hom aangegroei. Dit het haar eers liggies geraak en toe geïrriteer. Die liefde het teruggekeer, sterker as ooit. Sy het alreeds haarself vernietig in volkome oorgawe. Sy het ’n beeld geskep waaraan sy alles gegee het. Sy kyk nou met liefde en met tranen in haar oë na die jongman. Hy leef nou vir haar soos sir Henry vir Lady Mandrake geleef het. Sy sal soos ’n tierwyfie veg om die beeld behoue te laat bly.” (p. 113)

Dit is die vrouwelike kant van Hermafroditus, het gezichtspunt van Salmacis. De parallel met de Mandrakes: ook de twee jeugdige geliefdes houden elkaar tijdens hun zoektocht in stand door het beeld en de blik.

De hereniging met Salome³² maakt een volledig gebalanceerde symbiose mogelijk en een hereniging van diversiteiten. Toch moet geconcludeerd worden dat Salome vooral een manifestatie is van de nog onontdekte vrouwelike kant van Henry, eerder dan een specifiek karakter: ze is een abstract begrip:

“Daar is nie meer enkele karakters nie; ons is almal bloot geleibuisse. Ken jy byvoorbeeld Salome?”
 “Dis wat ek al lankal probeer uitvind,” sê Henry. “Ek weet nie wie Salome is nie. Niemand het nog vir my gesê wie sy is nie. Ek soek nou al twee dae na haar.” (p. 46)

“Jou soektog na Salome is gedoem tot mislukking.” (p. 47) Deze woorden van Jock worden gedeeltelijk waar in het slottoneel. Het is niet van het geringste belang of de lezer Salome nu zal “zien”. De tekst blijft haar verbergen, ook terwyl ze de kerk binnenkomt met haar gevolg. De laatste alinea luidt:

Veronderstel jy is alleen in ’n groot saal. Jy lig jou hande vir jou beminde. Jy is geklee in ’n uniform. Jy is bevrees, maar jy het die geloof. Jy dobbel met jou geloof. In jou uniform van die engele gaan jy na vore, jy lig jou hande, en met volkome vertroue wag jy op die beeld van waarheid in gelid van die liefde. (p. 125)

Aan het slot is Henry gelouterd, al word gesuggereer dat hij dan wel kennis heeft gemaakt met Goed en Kwaad, maar het Kwaad nog niet altijd herkent. Maar: “Hy het die vormloosheid gevoel; die stilte en die vrees. Daarmee sal hy nou moet lewe. In die een of ander stadium, onverwags op ’n onverhoede oomblik, sal dit weer kom. Sy onskuld was ’n gebrek aan kennis; sy gebrek aan kennis ’n valse onskuld. Hy kan nou sien, maar dit bevredig hom nie. Maar die feit dat hy kan sien, verskaf tog ’n sekere mate van sekerheid.” (p. 114) Die laatste regels worden waar: in zijn laatste tocht langs de verschillende karakters ziet hij niet hoe de oma en het kind, als hij van hen wegloopt, veranderen: “En die wind waai en waai en skep toneeltjies oor en oor van die maagd en die blomme, die slet en die blomme, die moeder en maagd, die heks en heksekind.” (p. 115) Ook heeft hij niets door wanneer hij een giftige slang voor een tak houdt en het wegslingert. Deze naïviteit in het primordiale en vijandige landschap doet denken aan Freddy uit “Vir vier

stemme” die zich ook niet bewust is van het gevaar en aan een giftig bloemetje wil zuigen. Hij is niet langer blind, maar “zien” moet hij nog leren.

De mens zoekt driftig en instinctief naar zijn of haar verloren helft, en moet vertrouwen op de kennis die men onderweg vergaart en de beelden die overeind blijven. Hermafroditus is de ideale figuur die tegen sterfelijkheid en begrenzing is gewapend, met zijn inclusiviteit van geest en lichaam, anima en animus. “Liggaamlik so suiwer as moontlik, geestelik so geharnas as moontlik, gaan hy die gedruis tegemoet.” (p. 123)

University of Cape Town

Noten:

¹ Hughes, *Tales from Ovid*, pp. 224-228.

² Warren, *Spiegel van de Nederlandse Poëzie*, p. 503.

³ De functie en betekenis van water zijn prachtig weergegeven in het poëtische gedicht "Een zwemmer is een ruiter".

Een zwemmer is een ruiter

Zwemmen is losbandig slapen in spartelend water,
is liefhebben met elke nog bruikbare porie,
is eindeloos vrij zijn en inwendig zegevieren.

En zwemmen is de eenzaamheid betasten met vingers,
is met armen en benen aloude geheimen vertellen
aan het altijd allesbegrijpende water.

Ik moet bekennen dat ik gek ben van het water.
Want in het water adem ik water, in het water
word ik een schepper die zijn schepping omhelst,
en in het water kan men nooit geheel alleen zijn
en toch nog eenzaam blijven.

Zwemmen is een beetje bijna heilig zijn.

(Snoek, *Gedichten 1954 - 1970*, p. 103)

⁴ Snoek, *Gedichten 1954 - 1970*, p. 166.

⁵ Kellendonk, "Zondags ontberen", p. 32.

⁶ Stevens, *The collected poems of Wallace Stevens*, pp. 358-359.

⁷ Idem, p. 524.

⁸ Ashbery, *Selected poems*, p. 60.

⁹ Idem, p. 283.

¹⁰ Idem, p. 62.

¹¹ Aucamp, *In een kraal*, pp. 222-138.

¹² De stilstand in Die Hoek maakt dat taboes en perversiteiten eerder plaatsvinden. Het is een land van leegte en isolement, verwoord in legendes: "Van 'n seun van neëntien wat 'n kind verwek het by sy suster

van dertien, en haar toe uit wanhoop vermoor en homself opgehang het aan die tak van die reusagtige ou bloekom by die tolhuis, ja, die einste boom wat vandag nog daar staan, by die bek van Die Hoek; maar van die tolhuis is skaars die fondasie oor.” (p. 226)

Men wil de grenzeloosheid, de inclusiviteit ten opzichte van de eenzaamheid, maar de zonde in combinatie met het lotsbesef heersen, zoals blijkt uit de overpeizingen van Beimen:

Sy bad het hom verfris, maar nie van kwellings verlos nie: van pyn en woede wat om voorrang veg; en van emosies wat vreemd is aan sy aard, en waarmee hy geen raad weet nie: selfveragting; haat teen sy medemens en God; mededoë. Iemand, voel hy in sy radeloosheid, moet verantwoordelikheid aanvaar; die grapmakers, nie hy of Genoveva nie. Al het sy saamgespeel. (Die liggaam het nie teëgestribbel nie, maar die oë was leeg; die bemorste mond oop, maar sonder geluid.) (Aucamp, *In een kraal*, pp. 230-231)

¹³ Later verandert dit wel, als Freddy de mensen en hun landschap leert kennen en weet te interpreteren: “Hy het ook agtergekom dat die Boermense wel iets te sê het as jy eers agter die fasade van droogte en Calvinisme kan kom. Hulle ken die veld, en kan elk veldding by die naam noem, van die kanniedood tot by die rivierkat [...]” (Aucamp, *In een kraal*, p. 225)

¹⁴ Opperman, *Versamelde poësie*, pp. 117-148.

¹⁵ Cloete, *Joernaal van Jorik*, p. 6.

¹⁶ In *Die galei van Jorik* doet J.C. Kannemeyer in zijn inleiding verslag van de preoccupaties van Opperman, die zo'n grote rol spelen in de tot stand koming van het gedicht. In de laat dertiger jaren is er een groeiende bewustwording onder de Afrikaner gemeenschap. Het historische verleden wordt verheerlijkt en gesymboliseerd op zoek naar een hernieuwde saamhorigheid en identiteit. De Tweede Wereldoorlog en de betrokkenheid bij de geallieerden wekt anti-Britse gevoelens, en sommige Afrikaners flirtten met het Duits Nationaal Socialisme en het Nazi regime. Radicale groepen plegen terreur en proberen het bestel omver te werpen. Mensen worden opgepakt en opgesloten. Er heerst in deze jaren duidelijk een sociale en politieke onvrede, zowel onder intellectuelen als niet-intellectuelen.

Dit verzet en de opstand en ondergang van een volk behoren tot de thema's in *Joernaal van Jorik*, al moet de tekst ook los van deze specifiek historische context gelezen worden.

¹⁷ Opperman, *Die galei van Jorik*, p. 14.

¹⁸ Idem, pp. 14-15.

¹⁹ En weer is hier een rol weggelegd voor de “oude vrouw”, die ook in *Raka* van N.P. van Wyk Louw en “Florentijns jongensportret” van Martinus Nijhoff zo'n belangrijke rol speelt: “En Wiesa met haar hare wit soos brak, / kyk na die vuurtjie binne alle dinge; / sy laat die rook van vlam en kole sak / tot voorbodes en ou herinneringe: [...]” (p. 128)

Bij zowel Nijhoff, als Van Wyk Louw, als bij Opperman, speelt vuur een grote rol in het motief van de oude vrouw. In het vuur wordt, wat heel is, as, en uit vuur herrijst dat wat onverschrokken is. Het motief van de “voorspelling”, samen met een zeker inzicht, geldt ook voor Wiesa, al is haar rol aardser en toegankelijker dan de rol van de oude vrouw bij Van Wyk Louw en Nijhoff; Wiesa's rol is voornamelijk die van verteller. Maar toch is zij ook weer het geweten en de geschiedschrijver van de stam, de belichaming van wijsheid en bezinning. Met dit verschil dat Wiesa niet boven het aardse gekrakeel staat maar daar emotioneel nog heel sterk deel van uitmaakt.

Uiteindelijk heeft Wiesa meer gemeen met de oude vrouw uit *Raka* dan met de oude vrouw uit het gedicht van Nijhoff, waar zij wordt ingezet ter verheerlijking van de kunst en de onaardse en zuivere schoonheid.

²⁰ Het gaat wat ver, maar de associatie met de verbranding van Joden in de concentratiekampen komt direct in gedachte. Bekend is hoe as uit de hemel dwarrelde bij de verbranding van lijken.

²¹ Dat *Sewe dae by die Silbersteins* een radicale breuk met het voorafgaande is, blijkt uit de controverse en de discussies die het boek oproept, vooral wanneer het werk in 1964 de Hertzogprys krijgt toegekend. Na die toekennig regent het ingezonden brieven en protesten uit allerlei (conservatieve) hoeken. H.U. Jessurun d'Oliveira daarover:

De Christelijk-Nationale verkettering die de schrijver deelachtig is geworden is dan ook voornamelijk te bezien als een wilde uithaal van een groep mensen, die alleen door de bekroning en het gedoe eromheen tot het lezen van dit boek gebracht zijn, en die tot hun schrik gemerkt hebben dat het Zuidafrikaanse proza zich losgemaakt heeft van zijn horigheid aan de kerk, moeder en geschiedenis. Het zal duidelijk zijn, dat dit geëmancipeerde proza allerminst met een wijde boog om de werkelijke problematiek van Zuid-Afrika heensluipt. Het lijkt me dat de ontdekking, dat literatuur iets anders dan propaganda voor een bepaald standpunt zijn kan, de heftigheid van dit verzet onder de traditionelen mede heeft bepaald. Dwars door de meest ongerijmde diskwalificaties ziet men telkens het meer wezenlijke beswaar [sic] opduiken: het boek van Leroux is "gevaarlijk" omdat het gevestigde opvattingen en overtuigingen op losse schroeven stelt. Zeker, in de Bijbel wordt ook over overspel gesproken, maar de straf staat er meteen bij, schrijft een vrouwelijke dominee. Zonden mogen wel uitgebeeld worden, maar onmiddellijk daarna moet de karwats suizen. Men eist zedelijke leiding in kunstwerken, en wel met de meeste uitdrukkelijkheid geformuleerde leefregels. (Malan, *Die oog van die son*, p. 64)

²² Ironisch is dat zowel bewust als onbewust, de schrijver Leroux zelf doordrenkt is met deze inclusiviteit en tweedeling. De schrijver als persoon is deel van de problematiek die hij beschrijft; *Sewe dae by die Silbersteins* is duidelijk een demonstratie van een kunstwerk dat een afspiegeling is van het onbewuste denkproces van de kunstenaar:

Leroux himself is the last kind of person of whom one would expect such rare sensibilities. He is a preprosperous sheep farmer working a 600,000-acre ranch in the southern part of the Orange Free State. [...] He is in every way an unusual person. Now 46, he looks younger, despite the scraggly beard which frames his features. [...] He leads a remarkable double life on his ranch. By day he directs the operations of a hundred farmhands and six foremen. After lunch he takes a two-hour siesta to replenish his energies, and at night he assumes his other persona, that of novelist. (Malan, *Die Oog van die Son*, p. 55)

²³ Henry is niet voor niets een naamgenoot van sir Henry Mandrake: "Die verouderde pierewaaier sir Henry Mandrake se individualiteit, sy verhouding met sy anima en natuurlik ook sy naam stempel hom tot Henry se *Doppelgänger*. Hy is 'n individualis wat in die Welgevonden-opset glad nie tuis is nie: 'n avonturier, reisiger, ontdekker en minnaar wat opsigtelik 'n Hemingway-lewenstyl handhaaf. Sy riddertitel roep boonop die assosiasies van heroïsme en idealisme op. [...]." (Malan, *Misterie van die alchemis*, p. 80)

²⁴ Symbolisch is natuurlik het slothoofdstuk waar Henry Lady Mandrake weer tegenkomt, terwijl zij door het land dwaalt met in een koper doosje de as van haar man. Voor ze het weet komt de wind op en wordt sir Henry in duizende deeltjes uitgestrooid. Hij wordt zo toch nog deel van het Al, het collectieve, de kosmos. "Daar is tagtig jaar se beelde van sir Henry nou. Sir Henry het die aand in Welgevonden self geen

beeld gekry nie. Henry sien 'n hele reeks.” (p. 118) Het lijkt alsof hij vergeven is door het bestaan van zijn evenknie.

25 “Sir Henry is letterlik 'n ontwortelde mens sonder geloof wat hedonisties die lewe verheerlik en angstig 'n onbereikbare beeld najaag. Sy siekelike voorkoms en ouderdom loën die beeld van viriliteit en lewenslus wat deur sy vrou opgehemel word. Wanneer hy juis op 'n partytjie sterf en die lyk die aaklige simptome van die middeleeuse pesdood vertoon, is dit die logiese einde van 'n sinledige lewe en terselfdertyd 'n waarskuwing aan Henry met sy valse persona en individualiteit. [...] Die heiden kon nie 'n beeld van sy self vind nie, omdat hy nie van sy individualiteit ontslae kon raak nie.” (Malan, *Misterie van die alchemis*, pp. 80-81)

26 Het verval ontstaat door het ontbreken van grenzen en het doorbreken van taboes. Dikwyls heerst er rust en stilte op Welgevonden, en in een statische ruimte vindt rotting plaats. In de aanloop naar de Walpurgisnacht is Welgevonden een gothisch decadente wereld. Er is sprake van vleermuizen, een slang, honden die tekeer gaan, kraaien, rotte vruchten, wormen, vliegen en een grote valsheid, haat, jaloezie en onzedelijkheid. Men verlustigt zich in het Kwaad, de zonden kunnen enkel worden bezworen door totale overgave aan die zonden.

Wanneer de orde tijdelijk doorbroken wordt door opstand en brandstichting, breekt de tijd van het Kwaad aan. Ook het landgoed als ruimte is nu onderhevig aan verrotting. Er moet een nieuwe synthese gevonden worden tegen het Kwaad en dat is het ritueel: het ritueel maakt elk Kwaad onschadelijk. Het Kwaad wordt gereduceerd tot ritme en handeling, en daardoor inhoudelijk een cliché. Henry maakt tijdens deze nacht heel even kennis met de schaduwzijde van Hermafroditus:

Dis 'n doodsrees wat hom nou beetpak. Vir 'n enkele oomblik word hy vernietig en ervaar hy 'n ander soort alleenheid. Hy betree die poorte van 'n hel in homself. Hy is in 'n kamer waar daar geen weerklank is nie. Daar is geen oordeel en geen redding nie. Daar is volkome afsydigheid. Daar is geen psigiese strome wat teen mekaar beur nie. Daar is net 'n kosmiese stilte. En, ergste van alles, 'n gedurige bewustheid. Dis asof hy, in die verbygaande oomblik, 'n algehele vernietiging in homself ervaar: die onmoontlike EK IS NIE.” (p. 106)

27 De enige, en belangrijke connotatie met het christelike begrip van het Paradijs, is het primordiale en archetypische kenmerk: de eerste, oorspronkelijke wereld, de wereld die model zal staan voor alles wat volgt. Jock en zijn vrouw zijn de eerste man en vrouw, maar de schijnorde en de geforceerde structuur van Welgevonden hebben niets gemeen met het Paradijs.

Mrs Silberstein is evenals Let uit “Vir vier stemme” een femme fatale, met dit verschil dat Let werkelijk een katalysator is in de ontwikkeling van het verhaal. De rol van Mrs Silberstein is anders. Een interessante toevoeging maakt Charles Malan bij haar rol:

Hierdie eerste, demoniese nagmerrievrou van Adam verskyn as 'n lamia, vampiervrou en nagmerrie, wat haar slagoffers ry [...]. [...] Haar vermoë om die “aiguillette” (vangsnoer) te knoop, en die draaikolkdans wat sy die eerste aand uitvoer, sinjaleer haar as heks. Hierdie negatiewe, demoniese aspek van sowel die anima- as moeder-argetipes, verbeeld saam met haar Satanminnaar, J.J., die erotiese sy van die bese. (Malan, *Misterie van die alchemis*, p. 79)

28 Wanneer Henry gaandeweg wijzer wordt herkent hij overigens ook het bedrog en de onbeduidendheid van iemand als professor Dreyer: “[...] Hy sien die onvolledigheid, helaas, van die onvoltooide mens, die produk van spesialisasie, die genialiteit van die tegnoloog 'n toevallige eienskap in die samestelling van 'n andersins doodgewone, gegriefde man.” (p. 83)

29 Een aparte bijrol is weggelegd voor Julius Jool. Hij wordt geïntroduceerd op de avond van morele

herbewapening, waarin tijdelijk een volkomen collectiviteit bereikt wordt. Weer eens is dit een voorbeeld van een balans en collectiviteit die niet slaagt.

“En almal is so vriendelik dat hulle kan bars. Mense met tande: vals natuurlik; wittes met robyne; wittes en geles; wittes en twee donker gate waar die voorstes met opset makeer.” (p. 69) De geforceerde harmonie tussen te veel heterogene entiteiteit staat van puur en manisch enthousiasme, voortdurend op springen. Het individu is vervangen door vormloosheid.

Temidden van deze hypervrolijke en vormloze chaos verskyn Julius Jool:

(Niemand sien Julius Jool, aartskommunis, wat met minagting alles gadeslaan nie. 'n Toevallige hermafrodiet, sit hy/sy soos 'n Morgenthau van die proletariaat en wag op die uiteindelijke reaksie tot sy universele orde.

Hy het alreeds sy werk gedoen en wag geduldig op die produk van sy arbeid.) (p. 75)

Als aan het eind van deze chaotiese avond brand uitbreekt in het naturellendorp en de gaste so snel moegelyk, in die gloed van die vuur, na hul auto's vlugten, is dit alleen Julius Jool “(toevallig ook 'n vuurvlooi), sy alibi bewys, sy partytjie so pas begin, wat met uitgestrekte arms na die lig toe hardloop.” (p. 77) Later word hy in die dorp gesignaleer, waar nu een soort noodtoestand heers, en een ligte verzet is uitgebroken. Vol selfvertroue maak hy die Afrika-teken.

Die hermafrodiet Julius Jool is die motief van verzet teen die heersende orde en teen die hypocrisie van een vals harmonie. Hy verlang, as “werkelyk” demokraties persoon (vanweë sy geslachtsloosheid, of sy dubbelgeslacht), na die einde van die kunsmatige grens tussen Goed en Kwaad. Alleen een hermafrodiet ageer teen begrensing en inperking. As kommunist is hy een terroris die die orde saboteer en die chaos terug in die samelewing bring.

Die konnotasie van Julius Jool en sy status as hermafrodiet is twyfelagtig. Die hermafrodiet is een lichamelike sonderling, een “freak incident” van die natuur. Hermafroditus daarenteen is, zeker in *Sewe dae by die Silbersteins*, die sluitstuk van die lange individuasieproses van die menselike wezen.

Toch klinkt er in die teks enige simpatie deur vir die Julius Jool, die “nar”, ondanks een enkele ironiese toevoeging (“vuurvlooi”). Julius Jool prik, deur sy anonieme (want onbepaalde) identiteit, deur die skynorde van een hypocriete harmonie. Die maatschappij kent uiteindelik maar één werkelyke vyand: die van die ongeskeiden waarheid en die onbedwingbare chaos. Wat dus vir die *individu* die hoogtepunt en die eindpunt is van die individuasieproses, is vir die samelewing “die begin van die einde”.

³⁰ Die naam van die Shulamitebruid wat in Hooglied soos Salome Silberstein na haar minnaar verlang, word in Grieks vertaal as Salome, wat ook “vrede” beteken. [...] Met dié naam word 'n rykdom aan Bybelse, Kabbalistiese en gnostiese bybetekenisse opgeroep. Dit maak dit onder meer moontlik om die sewe dae en sewe stadia te sien as simbolies van die sewe sluiers van die verholde Salome, wat verwyder moet word voordat Henry haar van aangesig tot aangesig kan sien. (Malan, *Misterie van die alchemis*, p. 61)

Die Salome en haar mitologiese eweknie transformeerende, geestelike liefde (*Agape*) versinnebeeld, is duidelik. Deur haar leer Henry die liefde ken, en moontlik selfs die genade wat op die sondeval volg. (Malan, *Misterie van die alchemis*, p. 62)

³¹ Charles Malan merk ook op dat, op die direkte verhaalniveau, die huwelik van Henry en Salome ook nog een ander belangrike funksie het:

Die huwelik van die Christen, Henry, en die Jodin, Salome, is simbolies gekleur en sal 'n triomf vir Welgevonden wees. [...] Jood en Afrikaner lê in dié huwelik hulle individualiteit af, en daarmee saam hulle beeld. Die Syn is gesigsloos, die nuwe mens beeldloos, menswees 'n abstraksie. Dehumanisering doen so'n

radikale ingreep in die vormgewing dat daar deurgaans óór mense en gevoelens gepraat word, terwyl selfs die heldin onsigbaar bly. (Malan, *Misterie van die alchemis*, p. 58)

- 32 Die woord Shalom, wat met Salome se naam skakel, beteken in die eerste plek volledigheid en integriteit, en daarna vrede en harmonie, sodat die vereniging met Salome as 'n terugkeer na die toestand van vóór die Val gesien kan word. (Malan, *Misterie van die alchemis*, p. 74)

University of Cape Town

Cyparissus

5.1.1 De mythe van Cyparissus

De mythe van Cyparissus is zijdelings verbonden met een fragment in het verhaal van Orpheus, zoals te lezen staat in de *Metamorphosen* van Ovidius. Wanneer de ontroostbare Orpheus rouwt om het verlies van zijn geliefde Eurydice, betovert de zanger met zijn lier de bomen en de dieren. Eén van die bomen, een kegelvormige cypres die door het spel van Orpheus wordt gelokt, was vroeger de knaap Cyparissus.

Cyparissus is een beeldschone jongeling die zeer gehecht is aan een hert, een reuzenhert dat door de nimfen rond Cartheia wordt geëerd. Dit edele dier is uitzonderlijk van voorkomst: “zijn takken blonken als van goud en van zijn zachte hals / hingen juweelgetooide snoeren neer tot op zijn flanken; / aan riempjes bungelde vóór op zijn kop een medaillon / van zilver, sedert hij bestond; parels zo groot als bessen / glansden ter zijde van de schedel, waar de kop versmalt.” (p. 249) Dit hert, dat zelfs bij mensen de huizen binnenloopt, is de makker van Cyparissus. De band tussen het dier en de jongen heeft veel weg van een echte vriendschap.

Tijdens een gloeiend hete dag ligt het hert uit te rusten bij een beekje in de schaduw van de bomen. Cyparissus treft het dier per ongeluk met zijn speer. Door roekeloosheid verliest de jongeling zijn beste vriend. Apollo, die stapelgek is de jongen, probeert Cyparissus te sussen en te troosten, maar Cyparissus is ontroostbaar. De wens van Cyparissus is om ook te sterven, en eeuwig te rouwen om het verlies van zijn geliefde vriend. Hij huilt zich letterlijk leeg en verandert langzaam in een boom, een cypres: “stijfheid bevangt hem / en met een spitse gratie reikt hij naar de sterrenlucht. / Apollo snikte droef: ‘Ik zal nu altijd om jou treuren / en jij om anderen: je zult het symbool zijn verdriet.’” (p. 250)

5.1.2 De literaire symboliek van Cyparissus

De mythe van Cyparissus beantwoordt aan het diepste wezen van de kunst en het diepste verlangen van de kunstenaar. Cyparissus kan zelfs gezien worden als een overkoepelend symbool voor de mythologische en adolescente of mannelijke schoonheid, dus ook die van Ganymedes, Narcissus, Apollo en Hermafroditus.

De slotwoorden van Apollo leiden naar een van de belangrijkste symbolen van Cyparissus. Het symbool van de rouw vloeit direct voort uit de consequenties van de opeenvolgende gebeurtenissen in de mythe zelf; de rouw is een motief in het verhaal.

Cyparissus is ontroostbaar: hij heeft niet alleen *berouw*, spijt, maar *rouwt* ook, wat een zeker ontwikkeld gevoelsleven veronderstelt. Cyparissus weet wat “dood” en “verlies” betekenen, hij weet wat “voorgoed” betekent. Hij beseft dat het hert voorgoed onbereikbaar is, en zijn verlangen om ook te sterven is een verlangen naar een eeuwig martelaarschap.

Cyparissus is door het symbool van de rouw een tragisch symbool: de mythe is een tragedie, en Cyparissus een tragische held. Hij is geliefd door Apollo om zijn schoonheid en, tot de dood van het hert, ongenaakbaar. Zijn liefde voor het hert is puur: hij is als het ware de beschermer van hun vriendschap.

Behalve in zijn genegenheid voor dit hert wordt Cyparissus niet geplaagd door gevoelens van liefde, of achternagezeten door geobsedeerde geliefden. Alleen van Apollo wordt verhaald hoe zeer hij om de jongen geeft, het hert zou dan ook een geschenk van Apollo zijn. Maar behalve Apollo is niemand met Cyparissus verbonden, en zelfs Apollo laat hem met rust. Cyparissus is met recht het symbool voor de perfecte jongeling, de perfecte schoonheid: nergens

is er sprake van narcistische liefde, of verliefdheid van anderen. Cyparissus bezit een inherente schoonheid die niet wordt opgeëist, niet door een nimf, niet door hemzelf, niet door een god en niet door het hemelrijk.

De rouw is de uiteindelijke tragiek van die schoonheid: de schoonheid gaat op in droefenis. Door Cyparissus' dood wordt schoonheid een symbool van rouw en verdriet. Hij rouwt niet alleen zélf, maar vooral is hij het object van de rouw, een herinnering aan de rouw, het verlies en de dood. Cyparissus herinnert aan de kortstondigheid van het leven.

Het motief van de offerande is hier belangrijk. Het hert wordt vereerd door de jeugd te offeren als blijk van spijt en verdriet. Een offer is een gebaar van onzelfzuchtige liefde, een teken van verering en aanbidding. Cyparissus is de archetypische tegenhanger van Isaäk: het offer van de jeugd is een teken van liefde, een blijk van verheerlijking van al wat mooi en schoon is. Het hert is goddelijk mooi, aanbeden door een volmaakte schoonheid; Isaäk wordt aangeboden aan God. De aardse schoonheid is een afspiegeling van het goddelijke; als blijk van liefde is minder dan de goddelijke schoonheid offeren onvoldoende. Het goddelijke kan énkél aanbeden worden door dat wat geliefd is, en van een goddelijke schoonheid is.

Cyparissus is een symbool van de esthetische dood: zijn schoonheid en seksualiteit blijven intact door de offerdood. Niets wordt aangetast of geschonden. Cyparissus is niet verminkt maar heel, en gracieus in zijn sterven en zijn dood. Als cypres rijkt hij naar de sterren en is hij krachtig, in tegenstelling tot een andere schone jongeling, Hyacinthus, die in een bloem verandert. De dood van Hyacinthus is bovendien banaal: hij sterft door een toevallig ongeluk. De zelfverkozen dood van Cyparissus en Narcissus zijn echter een directe uiting van liefde, de liefde voor het goddelijke: respectievelijk het hert en het eigen gelaat. Hun dood is een geruisloze overgang in het eeuwige leven.

Zoals steeds opnieuw te zien is, wordt de jeugdige schoonheid ingeruild voor de eeuwigheid, een eeuwige cyclus van afsterven en bloeien. In die zin kan Cyparissus dienen als een overkoepelend symbool voor de tragiek van de jeugdige schoonheid: de schoonheid is sterfelijk, maar wordt mystiek en onsterfelijk in het eeuwige, de kunst. Schoonheid en jeugdigheid zijn vergankelijk. In de kunst, die mystieke overgang van het concrete naar het abstracte, krijgt de schoonheid een eeuwige en wérkelijk onaantastbare status. Zonder de fixatie van de kunst is het leven vluchtig, vergankelijk en daarmee zinloos. De abstractie is de redding van alles wat aards en tastbaar is.

Cyparissus illustreert die abstractie en eeuwigheid door in een boom te veranderen: hij leeft dóór in de dood, in een gefixeerde maar gracieuze houding. Zijn schoonheid wordt door de rouw een tragische schoonheid, maar ook een hoopgevende. De boom is immers een fallussymbool: de eeuwige bloei is een teken van esthetische erotiek en vruchtbaarheid. Niet de boom als vorm, maar "groei" is fallisch, dat wil zeggen: groei is "gericht", heeft "richting" en daardoor vorm. Daarmee is deze dood vegetatief: de dood bezit in de figuur van Cyparissus een nimmer aflatende groeikracht.

De esthetische dood is mystiek; literatuur en kunst zijn ook mystiek. De esthetische dood is een symbool voor de kunst en het verlangen van de kunstenaar. Kunst maakt het concrete en het sterfelijke abstract en ónsterfelijk. Zij bewaart de jeugdige schoonheid in het eeuwige en het geheimzinnige; wat geheimzinnig is blijft intact. In de dood worden lichaam en geest één; het zinnelijke en het geestelijke worden verenigd in het kunstwerk. Ervaringen stollen samen met een archetypische waarheid. Zo ontstaat de sublieme kunst: dat wat herkenbaar is en tegelijkertijd een afspiegeling van een goddelijk geheim.

De dood van Cyparissus is esthetisch: dit sterven is mooi en gracieus van *vorm*, de vorm van tragiek. De dood van Cyparissus is esthetisch volmaakt omdat zijn *schoonheid* volmaakt is: hij

begeert niet en hij wordt niet begeerd - hij is als een marmeren beeld: hij bezit een inherente, haast cerebrale en steriele schoonheid. De dood transformeert Cyparissus zowel tot een symbool van eeuwige tragiek, als tot een symbool van eeuwige vruchtbaarheid. Hij is een herinnering aan de *aardse* schoonheid, en een voorbode van de *goddelijke* schoonheid.

De noodzakelijkheid van Cyparissus' dood is het nieuwe leven dat enkel door de dood betekenis krijgt: de boom is het symbool van de afwisseling der seizoenen, de eeuwige herhaling van groei en jeugdigheid. Cyparissus is geen symbool van aardse seksualiteit, maar een symbool van natuurlijke en primordiale erotiek door de vruchtbaarheid.

Niet alleen rouw en het verdriet zijn onderdeel van Cyparissus als literair symbool. Immers: niet vergeten moet worden dat Cyparissus ten tonele wordt gevoerd door een rouwende Orpheus. Diens gemoedstoestand is van invloed op de verhalen die hij vertelt, de muziek die hij maakt.

Het verlangen naar het wezen van Cyparissus is het verlangen naar eeuwige liefde (of: de terugkeer van de liefde), wat resulteert in het verlangen naar de dood: het eeuwige leven. In Cyparissus worden liefde en dood, en schoonheid en rouw, onafscheidelijk. Door zijn metamorfose in een tragisch, esthetisch en mystiek object, is Cyparissus de voorbode van het eeuwige en onsterfelijke, en daarmee een symbool voor de kunst.

5.2 Cyparissus als antwoord op een onbestemd verlangen

5.2.1 Voorgoed volmaakt: "De Javaanse tuinjongen" van Jos Versteegen

De Nederlandse dichter Jos Versteegen (1956), staat in zijn eerste twee bundels bekend om zijn homo-erotische verzen. Toch kan "De Javaanse tuinjongen" dienen als een literaire illustratie van Cyparissus als de ideale belichaming van de volmaakte schoonheid: de tuinjongen blijft een onverschillig object ondanks verheerlijking en begeerte. De begeerte is overigens niet die van de seksuele lust, maar het verlangen naar eeuwige vruchtbaarheid, eeuwige schoonheid en jeugd. De dood van deze tuinjongen is een esthetische dood; zijn symboliek verkrijgt hij in het kunstwerk, in het abstracte en onaantastbare. Pas in het gedicht is de tuinjongen mystiek en volmaakt:

De Javaanse tuinjongen

Vanochtend is hij naar mijn huis gekomen
met grote vragen op zijn klein gezicht.
Zijn lippen: distichon, miniem gedicht.
Natuurlijk heb ik hem in dienst genomen.

Stil zie ik toe, hoe hij zijn werk verricht.
Hij breekt de dorre takken uit de bomen,
hij snoeit, laat water op het grasveld stromen
en geef de jonge planten lucht en licht.

Een wolk van muggen overtrekt zijn bed
en dode bamboe draagt hem - weerloos, naakt,
met om zijn hals een tekst als amulet.

Zo zal het altijd zijn: onaangeraakt,
geschoven in het hoog muskietennet
op lakens van papier. Voorgoed volmaakt.¹

Niets wordt over het uiterlijk van de jongen meegedeeld, behalve in de titel. Maar het woord “Javaanse” geeft de jongen een exotische postuur, een lichtgekleurde huid en een gracieuze motoriek. De jongen bezit een inherente en ongenaakbare schoonheid die fascineert: de tuinjongen maakt geen contact met de buitenwereld, maar is ook niet door zichzelf geobsedeerd. Hij is puur symbool, een sublieme creatie van lichaam en geest. Zijn gezicht is tastbaar (“klein”) maar ook een kunstobject, namelijk een gedicht: zijn schoonheid is gefixeerd in de vorm van sublieme poëzie.

De stilte, bij zijn geruisloosheid en zijn werkzaamheden, is een motief zowel in dit gedicht als in de vanzelfsprekendheid van de jongeling als Cyparissus. Uit zijn werk spreekt toewijding bij de zorg voor de natuur en terzelfdertijd een tragiek die enkel verbonden kan zijn met de jeugd: deze stille jongen heeft nog “grote” vragen, wat hem tot een tragische held maakt: onaantastbaar, maar ook onbegrijpend. Zijn onbevangenheid en zijn naïviteit geven hem een jeugdige aanblik, zijn ervaren en geroutineerde tuinwerk geven hem een mystieke en eeuwenoude ervarenheid.

De tuinjongen is bij uitstek een mystiek symbool; hij staat dichtbij de aarde en het goddelijke wonder der natuur. De Javaanse tuinjongen is zoals Cyparissus: leven gevend. Zijn dood is een esthetische dood, zijn gedaante als abstractie is onaantastbaar. Hij geeft lucht en licht aan jonge planten en breekt wat dood is af, opdat nieuwe loten kunnen groeien. Dit bepaalt zijn primordiale erotiek en vruchtbaarheid.

Door zijn mystieke gedaante en esthetische voorkomst, heeft de banale vorm van de dood geen vat op de jongen. Muggen komen niet bij hem, hij wordt door dode bamboe gedragen. De kunst is een bescherming tegen de sterfelijkheid. Het verlangen naar deze Cyparissus is zowel een verlangen naar de lichamelijke als de geestelijke onsterfelijkheid.

In dit gedicht, en in kunst in algemene zin, zegt de slotstrofe, krijgt de tijdelijke schoonheid betekenis en eeuwigheidswaarde. Zonder die fixatie is schoonheid concreet, tastbaar en vergankelijk. Enkel door de esthetische en mystieke metamorfose die de jongeling ondergaat in poëzie, wordt zijn schoonheid zinvol en subliem. In de esthetische dood die het gedicht is, geeft deze jongeling keer op keer leven, en is zo een seksueel, want leven gevend symbool.

Het erotische verlangen naar deze Cyparissus is een subliem verlangen, omdat de erotiek volledig esthetisch is, oorspronkelijk of: onaangetast. De lakens op het bed zijn van papier; zijn bescherming tegen het Kwaad en tegen dreiging is een tekst, zijn lippen vormen een gedicht, een distichon. Alleen de dood, de metamorfose tot kunstobject, garandeert het voortbestaan van de tuinjongen. De dichter vindt in dit gedicht zijn verlangen beantwoord: de schoonheid van de Javaanse tuinjongen is een afspiegeling van het voorgoed volmaakte.

5.2.2 De enigmatische dood: “De dode jongen” van Gerrit Komrij

In het gedicht “De dode jongen” van Gerrit Komrij figureert Cyparissus, zoals ook in “De Javaanse tuinjongen”, enkel als symbool voor de dood en de verleidelijke maar volledig esthetische erotiek en aantrekkingskracht. De dood maakt het concrete abstract en daarmee tijdloos. De jongen is wederom jeugdig en begeerlijk.

De dode jongen

De oude jongen ziet er, opgebaard,
Opnieuw uit of hij amper zestien is:
Zijn lippen donker en begerenswaard,
Zijn wangen zonder baardschaduw en fris.

Zijn doodlaken is kreukloos. Ook zijn huid.
 Hij geurt naar bloemen. Vrede zij met hem.
 Hij ziet er waarlijk om te zoenen uit.
 Straks zingt men een tevreden requiem.

'Sterven is schoon en helder. God is groot.'
 Men prijst zijn zielerust en jongenswang.
 Men vond hem op een morgen, gewoon dood.
 Dat wordt straks nog een *vrolijk* koorgezang.

Dat hij - voordat hij stierf - die vreemde nacht
 Is ingestapt, geen weet het uit het koor.
 Die vreemde kamer waar hij werd verwacht.
 De maan die door het venster keek bevroor.²

In eerste instantie is dit gedicht een ironisch commentaar op het geloof, het geloof in goedheid. De naïeve gelovigen en koorleden, die berusten in de dood omdat God groot is, weten niets af van de vermommingen waarin de dood optreedt. Het geloof erkent de schaduwkant van het leven niet, en viert de dood bijna als een verjaardagsfeest.

Naast deze thematiek op verhaalniveau herbergt dit gedicht ook allerlei karakteristieken van een Cyparissus gestalte, al wordt met de primordiale eigenschappen gespeeld om tot een ironisch commentaar te komen. In de dood is de oude jongen jeugdig, jonger. De jongen is leeftijdloos; de dood fixeert het gelaat in een eeuwige schoonheid. De rust is een esthetische rust, de rust van het volmaakte kunstwerk. De aantrekkingskracht is esthetisch maar ook tastbaar: de lippen zijn hier niet "distichon, miniem gedicht" zoals in "De Javaanse tuinjongen" maar "donker" en begerenswaardig: deze kwalificaties wijzen direct terug naar de concrete werkelijkheid, niet de abstracte.

Het doodlaken en de huid zijn zo kreukloos dat het beeld wel volmaakt móet zijn: niets beweegt, en niets heeft ooit bewogen: de dood als karaktereigenschap. Het kreukloze laken is een verwijzing naar het esthetische en artificiële lichaam van de dode jongen. De esthetiek is bijna decadent: het verval lijkt op de achtergrond aanwezig, enkel verdoezeld door het baardloze gezicht en de geur van bloemen. Het geloof verdoezelt de doodsgreur, zoals het ook de gruwel van de dood verdoezelt.

Komrij speelt met het archetype van de dode jongen, wat goed te zien is wanneer zijn "dode jongen" vergeleken wordt met Cyparissus. Komrij wijkt op een enkel punt af en zegt daar het tegenovergestelde. Zo is de dood van deze jongen geen offer, en ook is deze dood zeker niet tragisch. De vrede die hem wordt gewenst is een uiting van gevoelloosheid en automatisme. Men zingt tevreden een requiem, het ritueel is het gevoel gaan overheersen. Niemand staat nog stil bij de schrikwekkende betekenis van de dood, hoe ingrijpend de dood in feite is. Er is geen verbazing of verdriet te bespeuren. De verteller vreest dat men straks nog vrolijk gaat zingen.

Het gedicht bereikt de ironie door te spelen met het archetype van Cyparissus. De dood is niet "gewoon", zegt dit retorische gedicht: de dood is wérkelijk tragisch, een angstige metamorfose van leven naar een esthetische stilte. Sterven is niet helder en schoon, maar duister en troebel. De dood is zoals de dood van Cyparissus: abstract, ondoorgrondelijk en het tegendeel van vanzelfsprekend.

De dood van deze jongen is, volgens de slotstrofe, gehuld in duisternis. De jongen stapte een "vreemde nacht" in, in een duister en nieuw avontuur. Hij "werd verwacht", wat enkel vragen oproept: door wie? waarom? wat is er gebeurd? Het zijn deze onopgeloste vragen die

verwijzen naar de mystieke en archetypische dood van Cyparissus. De dood is enigmatisch, abstract en duister. Verlangen naar deze dood is verlangen naar een sublieme vereniging van lichaam en geest, een eeuwig leven en een eeuwige jeugdigheid. De dood van deze jongen heeft een tragische achtergrond, zoals de dood van de jeugd altijd tragisch is. De (gelovige) buitenwereld heeft die tragiek totaal gebanaliseerd: de functie van de dode jongeling als erotisch symbool is verdwenen onder een dikke laag automatismen, afgesleten rituelen en cliché's. Is het mogelijk dat deze jongen zijn dood zelf koos ("die vreemde nacht / is ingestapt") en zich zo als offer aanbood?

Schoonheid is het offer voor de goddelijke goedheid en grootheid, maar de tragiek achter dit besef is noodzakelijk: de dode jongen is een symbool van de rouw, zo zegt Apollo. Rouw is nergens te bespeuren in dit gedicht. Dat de dood een verschrikkelijk geheim is, is feitelijk alleen terug te lezen in de slotregel. Bij het "zien" van het verschrikkelijke geheim van de dood, "bevroor" de maan. Het oeroude, vrouwelijke symbool van romantiek en liefde, kan de toedracht van deze dood niet aanzien.

Wat aan de buitenkant zo tevreden en ongevaarlijk lijkt, is een verschrikkelijk geheim. Zoals achter elke dode jongen een verschrikkelijk geheim ligt: Cyparissus is het slachtoffer van een tragische gebeurtenis. Pas in de dood metamorfoseert hij tot een eeuwige, jeugdige waarheid van overweldigende schoonheid. Pas in de kunst krijgt deze "concrete" en banale Cyparissus van Komrij iets terug van die tragiek en mystiek, die de dood verbindt met een enigmatische en archetypische waarheid.

5.2.3 Het verzet van Cyparissus: "Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga" van Ingrid Jonker

Het leven van de dichteres Ingrid Jonker (1933 - 1965) was tragisch, en eindigde tragisch. Geen wonder dat haar leven een mythe werd; een sublieme en abstracte herinnering aan een enigma. Ook veel van haar gedichten zijn, juist door haar dood, een nieuw en symbolisch leven gaan leiden. Het beste voorbeeld is wellicht "Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga".

Niet alleen getuigt dit gedicht van een idealistisch en politiek visioen, het gedicht heeft letterlijk, als artefact, de dood overleefd en een nieuwe vruchtbaarheid ontwikkeld, de dag dat het door Nelson Mandela, de eerste democratisch gekozen zwarte Zuid-Afrikaanse president, werd voorgelezen bij de opening van het parlement in 1994. Niet alleen is de "boodschap" van dit gedicht een symbool geworden voor het verlangen naar het ideaal van Cyparissus, het gedicht als kunstvoorwerp is zelf uitgegroeid tot een symbool: een hernieuwde betekenis van vrijheid, gelijkheid en verzet. Een symbool van een menselijkheid over taalgrenzen heen.

Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga

Die kind is nie dood nie
die kind lig sy vuiste teen sy moeder
wat Afrika skreeu skreeu die geur
van vryheid en heide
in die lokasies van die omsingelde hart

Die kind lig sy vuiste teen sy vader
in die optog van die generasies
wat Afrika skreeu skreeu die geur
van geregtigheid en bloed

in die strate van sy gewapende trots

Die kind is nie dood nie
 nòg by Langa nòg by Nyanga
 nòg by Orlando nòg by Sharpeville
 nòg by die polisiestatie in Philippi
 waar hy lê met 'n koeël deur sy kop

Die kind is die skaduwee van die soldate
 op wag met gewere sarasene en knuppels
 die kind is teenwoordig by alle vergaderings en wetgewings
 die kind loer deur die vensters van huise en in die harte van moeders
 die kind wat net wou speel in die son by Nyanga is orals
 die kind wat 'n man geword het trek deur die ganse Afrika
 die kind wat 'n reus geword het reis deur die hele wêreld

Sonder 'n pas³

Het kind is dood; het kind is niet dood: de mythe van Cyparissus in een notedop. Dit gedicht is een politiek visioen. Zoals Cyparissus wordt het kind als offer aangeboden; het kind dient als onschuldig offer voor de bevrijding uit ellende en onrechtvaardigheid. Het kind is dood maar schreeuwt als teken van verzet: het schreeuwt tegen zijn ouders en tegen generaties. De tragiek van het dode kind wordt een abstract en onkwetsbaar symbool van een beter bestaan. Als mystiek symbool betekent het kind: opstand, vrijheid, leven en gerechtigheid.

Het kind wordt sterk en machtig, hij verliest in de loop van het gedicht zijn onschuld: speelde hij zojuist nog als een kind in de straat, dood wordt hij een levend symbool van kracht en onverzettelijkheid. In de derde strofe wordt hij een universeel symbool voor Het Kind, het dode kind waaruit men hoop put. Hij wordt zelfs het geweten van de mensheid, als teken van rouw en de herinnering aan onrechtvaardigheid. Zijn schaduw hangt over de soldaten die de onschuld willen vermoorden, zijn schaduw hangt over de machthebbers in vergaderingen, en hij is een troost voor de bevolking.

Ingrid Jonker vergroot het particuliere leed van het doodgeschoten kind tot een esthetisch én ethisch symbool: de waarde van dit kind ligt niet in zijn esthetische schoonheid, maar in zijn esthetische en abstracte onschuld. Hij is als een Isaäk die wél wordt geofferd door Abraham, niet uit eerbied of liefde voor het goddelijke maar uit een wanhopig verlangen naar het einde van menselijk lijden. Zoals Jezus Christus een offer werd voor de zonden van de mens.

In de laatste regels groeit het mystieke kind uit tot de mythe van de jongeling die in de dood opstaat, voortleeft en betekenis blijft hebben. Hij wordt een man die de boodschap van vrijheid, gerechtigheid en vrede verkondigt over heel Afrika, en ten slotte een reus die de boodschap over de hele wereld verkondigt. Het kind is in deze laatste regels een archetype geworden van de gestorven onschuld die als offer dient voor een nieuwe en hoopgevende toekomst, zonder mensonwaardige regels, zonder begrenzingsen of apartheid: zonder pas. Alleen in de dood wint hij aan betekenis, en zijn betekenis groeit evenredig in het gedicht zélf.

Met dit gedicht is Ingrid Jonker in haar dood beroemd geworden. Het beeld van Nelson Mandela die dit gedicht voorleest bij de opening van het parlement, is de hele wereld over gegaan. Het gedicht zelf heeft zijn tijd overleefd omdat de primordiale gestalte van Cyparissus zo consequent verwoord is. Het gedicht bevredigt het diepe archetypische verlangen naar eeuwige jeugdigheid en eeuwig leven. Het blijft niet steken in particuliere gevoelens van wraak en opstand, het wordt

een volmaakt visioen van leven, onverzettelijkheid en hoop. In de esthetische dood van de taal is het mogelijk de jeugd en de onschuld te fixeren in een abstract en mystiek symbool. Het doodgeschoten kind metamorfoseert in een eeuwige onschuld en het geweten van de mensheid; een perfecte universele waarheid.

5.2.4 Het stuifmeel van de dood: “Vrugbare graf” van Ernst van Heerden

In “Vrugbare graf” grijpt Ernst van Heerden terug op de mythe van Osiris, de vruchtbaarheidsmythe, en brengt zo het archetypische ideaal dat aan Cyparissus ten grondslag ligt, in verband met het oude Egypte. Het gedicht drukt de wens uit dat alles wat sterft, voortleeft in het eeuwige, en als kunstwerk en esthetische schoonheid behouden blijft. De tragiek mag niet blijven steken in tragiek alleen, maar moet worden omgezet in een mystieke schoonheid, een sublieme vruchtbaarheid.

Vrugbare graf

Osiris met gepluimde kroon,
gebalsem op sy koningsbed,
het op sy maer bors vertoon
die skarabee en amulet

van hartstog, flikkerloos en kuis,
wat in sy lewe 'n ere-las
en in sy dood die verseëelde kluis
se sade van vervulling was.

Egipte bloei in rys en blom:
die wortelstok dring diep en geil
in stof wat uit die praalgraf kom,
in ryk leemakkers van die Nyl.

Hier word die dinastieë ryp:
beleë in die moer
van koningsdrome wat die toekoms gryp
en dof in dooie oë roer.

Geen eeue kon die saad versmoor
- die geel duin dra gewas en druif,
die boer se lag word wyd gehoor -:
Osiris het die dood bestuif.⁴

Osiris, door zijn broer vermoord en in stukken over de aarde verspreid, door zijn vrouw weer bijeengezocht, is bij uitstek een symbool van vruchtbaarheid. Zijn dode lichaam is als zaad in de grond. Zijn dood is van betekenis omdat groei mogelijk is. Zijn dood is een esthetische, eeuwige vruchtbaarheid: het oude Egypte groeit en bloeit als nooit tevoren.

In het gedicht van Ernst van Heerden ligt Osiris met een kroon op zijn hoofd opgebaard. Dit gedicht maakt de mystiek van de dood wél voelbaar, in tegenstelling tot “De dode jongen” van Gerrit Komrij. Hier wordt de wonderbaarlijke en onaantastbare schoonheid van de dode geopenbaard. De enigmatische en goddelijke schoonheid van de koning is gefixeerd,

zowel in het lichaam als in de kunst (het gedicht). Osiris is een kunstschat, bewaard voor het nageslacht, een puur en volmaakt esthetisch en seksueel symbool, gracieus (“maer”) en koninklijk, goddelijk.

Zoals ook in “De Javaanse tuinjongen”, wordt deze esthetische schoonheid tegen elk mogelijk gevaar beschermd. De Javaanse jongen is onaantastbaar door het amulet, en ook Osiris is onaantastbaar. Het amulet van de Javaanse tuinjongen is een moderne overgeleverde vorm van bijgeloof. De scarabee die als amulet op de borst van Osiris rust, is in het oude Egypte een teken van heiligheid. Het amulet dient in dit gedicht als verwijzing naar de goddelijke status van de dode. In de dood verbindt de gestorven koning toekomst met traditie.⁵

De esthetische dood is het gevolg van een tragedie; Osiris is een tragische held. Het graf is niet alleen een symbool van zijn dood, maar tevens een symbool van zijn voortbestaan in de dood. Seksualiteit en erotiek zijn gemetamorfoseerd in een steriele en esthetische schoonheid: zijn hartstocht is nu “flikkerloos” en kuis, ontdaan van aardse lusten of begeerten. In de sarcofaag groeien zijn seksuele vruchtbaarheid en hartstocht uit tot een esthetische en mystieke (want volledig abstracte) vruchtbaarheid. Wat in het leven bevuild werd door sterfelijke verlangens en lusten (“ere-las”), komt nu tot volle wasdom in het graf. Kuisheid bestaat niet in het sterfelijke, wel in het onsterfelijke.

In de derde strofe wordt gerefereerd aan de vegetatiemythe. De dood van de koning bevrucht het land. Zo wordt de esthetische erotiek gesymboliseerd door de wortel die de vruchtbare grond binnendringt. De richting is fallisch, als is het niet opwaarts maar afwaarts. De groei en bloei van het oude Egypte wordt door de dichter gesublimeerd tot een esthetische opkomst: het Egyptische rijk groeit op de akkers van de dood, en zal zich, zo weten wij nu, ontwikkelen tot een historische en artistieke inspiratiebron voor politici, geschiedschrijvers en kunstenaars in alle komende eeuwen.

De tragiek van Osiris wordt een hoopvol voortleven in de dood. Zijn dood bevrucht de natuur en inspireert de menselijke (Egyptische) geschiedenis. Zijn dood droomt Egypte rijk en volwassen; zijn dood is vele malen betekenisvoller dan zijn leven. Het visioen van zijn dood waarborgt de toekomst van generaties zoals, weliswaar in een geheel andere context, ook te zien is in “Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga” van Ingrid Jonker. Zijn symbolische waarde is universeel en tijdloos.

Door zijn zaad blijft niet alleen zijn jeugdigheid en schoonheid intact, maar ook worden in de toekomstige dynastieën kunst en schoonheid veilig gesteld. Zijn dood houdt de wereld “in leven”. Zoals Cyparissus is Osiris een offer voor de menselijke zonde; door hem dragen de dorre duinen vrucht, tot tevredenheid van de boer. Uit dood materiaal groeit leven, dat vervolgens afsterft, enkel om zelf weer leven voort te brengen. De offerdood van Osiris betekent bevruchting; hij leeft verder als een herinnering aan de tragische dood, én als symbool voor nieuw leven en nieuwe rijkdom.

5.2.5 Cyparissus' eenzaamheid: “Leipoldt 1” en “Leipoldt 2” van Johann de Lange

Cyparissus als offer voor de kunst wordt uitgebeeld met de dichtersfiguur in de Leipoldt-gedichten (“Leipoldt 1” en “Leipoldt 2”) van Johann de Lange uit zijn bundel *Akwarelle van die dors*. De Lange maakt van de bekende Afrikaanse dichter C. Louis Leipoldt (1880 - 1947) een tragisch en vruchtbaar symbool, door hem in het eerste deel te plaatsen in een natuurlijke kringloop en zijn naklank in de geschiedenis te benadrukken, en in het tweede deel in te zoemen op zijn tragiek en eenzaamheid als offer voor sublieme kunst en eeuwigheid. Door eerst zijn invloed en zijn vruchtbare dood te beschrijven en daarna pas zijn menselijk lot, wordt het gedicht cyclisch.

In "Leipoldt 1" speelt de natuur een belangrijke rol.⁶ De dode dichter leeft voort in alles wat hem omringt: hij leeft voort in generaties en bevrucht, zoals Osiris, de grond waarop zijn nageslacht voortleeft; men blijft zijn woorden proeven.

De woorden zijn als het zaad van het graf van Osiris. De dichter leeft voort in de natuurlijke kringloop; zo is zijn dood in werkelijkheid een voortleven in abstractie, zijn dood ondergaat een metamorfose naar het mystieke en esthetische: "Hy geur diep in baie blomme, / die wind in sy groen hare, / vingerspriet wat tril." Niet alleen de fijngevoeligheid en decadentie worden uitgedrukt in de trillende vingers, die tot sprietten zijn geworden, maar het verlangen naar eeuwigheid is in het woord zélf besloten: een samentrekking van Natuur (Lichaam) en Geest, namelijk "vingertoppen" en "sprietten". Deze aanschouwelijke, gracieuze en esthetische hoedanigheid betekent dat het dichterswoord nooit verloren gaat.

Hij wordt nog dagelijks "ontaard" uit de goudgele klei, uit vruchtbare aarde. Zijn gedichten liggen als goede wijn opgeslagen om direct te kunnen worden gebruikt, zijn nasmaak blijft bij mensen in de volksmond hangen. Leipoldt, die in zijn leven ondermeer ook sprookjes schreef, blijft voor kinderen leven door verhalen en legendes over scheepswrakken "met geraamtes en vrese". In de taal leeft hij voort.

Ondanks de mystieke gestalte van Leipoldt en zijn eeuwigheidswaarde, benadrukt het gedicht ook de tragische oorsprong van de gefixeerde schoonheid. Het sublieme bestaan is het gevolg van een diepe eenzaamheid. Waar het lichaam van de dichter ligt groeit een "aalwyn, deurdrenk / met die bitter sap van eenzaamheid." Evenals in de mythe van Cyparissus is de natuur in het gedicht van Johann de Lange de herinnering aan eenzaamheid en tragiek, en ook het symbool van een voortbloeien in de dood. De fallische richting van de plant beeldt de esthetische seksualiteit uit van de gestorven jonge man.

In "Leipoldt 2" wordt die eenzaamheid tot menselijke proporties teruggebracht.⁷ Eenzaam zien we hem boven zijn bureau aan het werk, waar hij zijn leven offert voor de kunst; zijn eenzaamheid en zijn drift "gesublimeer tot verse". Zijn schoonheid is nog niet de abstracte en mystieke schoonheid uit "Leipoldt 1", hij is mooi en aantrekkelijk zoals Cyparissus als sterveling mooi is, het symbool als concrete verschijning: "die meisiemooi mond, / die gepantserde hart". Zijn gedaante is zuiver symbolisch: hij is onaantastbaar in zijn eenzaamheid; hij wordt niet begeerd en zijn begeerte is onzichtbaar.

De symboliek van het Oosten en de biologische erotiek van flora en fauna, zijn zijn doel en zijn toevlucht. De vermenging van esthetica met natuur maakt deel uit van de kunstvorm: de schoonheid van het goddelijke hert en de erotiek van het primordiale veld. Het wordt "sy hout / vir elke aand / se lyfgesprek." Niet alleen houden deze esthetische en cerebrale vormen van erotiek hem scheppend, ook wordt hier masturbatie gesuggereerd, het rondstrooien van vruchtbaar zaad.

Die vruchtbaarheid wordt verder geconcretiseerd in de vierde strofe waarin de dichter zijn eenzaamheid opheft, maar in wezen verdubbelt, wanneer hij 's avonds naakt voor de spiegel staat. Dit is niet de spiegel van Narcissus: het spiegelbeeld is geen liefdesobject. Hij denkt zich de slapende jongen in de kamer naast hem in, en droomt van lichamelijke warmte: masturbatie of het maken van een gedicht troosten hem in zijn afzondering. Kunst en erotiek worden hier deel van het gezamenlijke beginsel van de creativiteit; de begrippen zijn inwisselbaar. Zowel kunst als erotiek uiten het verlangen naar sublimiteit, voortplanting en esthetisering.

Leipoldt wordt in zijn eenzaamheid het symbool van de schepper die benoemt en fixeert: hij is een goddelijk creatie die als een martelaar zijn offer brengt voor een eeuwig bestaan als een mystiek ("bomenselik") symbool. De slotzin bevestigt wederom de verknoping van kunst en erotiek: zijn "saadknop" is een "mond vol worde". De sleutel naar het enigma van de dichter ligt besloten in de extase van de lichamelijk en geestelijke ejaculatie.

Leipoldt groeit uit tot een tragisch symbool van de eenzaamheid. Hij is het offer voor onsterfelijkheid en mystieke schoonheid. Zoals Cyparissus, is in Leipoldt de rouw verknoopt met seksualiteit, en seksualiteit met kunst. In die keten krijgt de dood van de schone jongeling zijn betekenis als archetypische waarheid. Het mannelijk schoon wordt door zijn mystieke metamorfose een symbool voor de esthetische en primordiale onsterfelijkheid.

5.2.6 Afspiegeling van het goddelijke enigma: “Clifton” van N.P. van Wyk Louw

De sublieme connectie tussen erotiek en kunst is het thema van het gedicht “Clifton” van N.P. van Wyk Louw. De schone jongeling krijgt betekenis als een mystieke en archetypische waarheid, een symbool voor esthetische erotiek en onsterfelijkheid.

Clifton

Maar watter van die gode sal ek prys
 dat hierdie winterglans en hierdie dag
 sowat van wit en goud en deurskyn grys
 voor hierdie oog laat speel? en dat dié prag,
 terwyl dit sterwe met die sterflikheid
 van elke ding wat aards is, voor my hand
 op hierdie wit papier van nuuts af wyd
 en glansend word en dans en brand?
 Ek weet dit nie; maar iets moet goddelik wees:
 die paadjies hier word elkeen soos 'n kim,
 en ek word soos die eerste mense bang.
 Selfs dan by hierdie poele woon die vrees?
 En ek sal sku oor hierdie rotse klim
 waar kaal seuns daglank die rooi krewes vang.⁸

In “Clifton” word die concrete beeld met die abstrakte gedachte saamgevoegd, om by een sublieme waarheid uit te komen. Die ik is een kunstenaar, een dichter, die verlangt naar de blijvende schoonheid, de esthetische schoonheid. De zonsondergang bij Clifton, zowel een concrete verwijzing naar de werkelijkheid als een symbool voor de grens met het primordiale wonder, wordt door de dichter aangegrepen om de tragiek te bezingen van de vergankelijkheid. Het licht tegen zonsondergang is prachtig, maar tijdelijk: de schoonheid is tragisch.

Het is de taak van de kunst, volgens “Clifton”, het wezen van de sterfelijke schoonheid te vangen in het sublieme dichterswoord. Alleen op het “wit papier” bestaat de eeuwigheid, daar wordt de aardse schoonheid onaantastbaar en mystiek. Dit weet de dichter, maar taal is een moeilijk instrument, en het enige instrument waarmee de dichter een blijvende betekenis kan geven aan het vergankelijke.

“Iets” moet dus goddelijk zijn: de grens tussen land en zee is een grens tussen het bewustzijn en het chaotische onbewuste, de grens tussen orde en primordialiteit. De mens is nietig en raakt bang en angstig wanneer hij het wonder nadert. De angst van de kunstenaar is een offer voor de liefde voor het Al en het sublieme. De rouw om de vergankelijkheid wordt in de kunst gemetamorfoseerd tot een afspiegeling van de fascinerende en bedreigende primordialiteit, de ontzagwekkende waarheid.

De dichter geeft naam aan het sterfelijke om het zo te transformeren tot een blijvende en mystieke onsterfelijke schoonheid. De vrees is deel van die taak. Als mens ziet hij over de rand van de rotsen een glimp van de primordiale waarheid waarnaar hij zoekt: naakte jongens die de

hele dag door kreeften vangen. In dit slot is de tijd stilgezet, en uitvergroot tot tijdloosheid: geen sprake van zonsondergang of zonsopgang. Deze jongens zijn de verwezenlijking van het archetypische verlangen naar Cyparissus als symbool voor de esthetisering van de onsterfelijke schoonheid.

Inzichtgevend is de opmerking van J.C. Kannemeyer: “By die eerste publikasie in *Standpunte* (II: 1, Januarie 1947) het “Clifton” die titel “Griekse digter” gehad. Deur die wysiging word die toneel presieser gelokaliseer en word die eroties-skone van die “kaal seuns” aan die slot in die eerste plek ’n beeld van die onbekommerde jeug wat nog nie bewus is van die volwasse mens se vrese nie.”⁹ De wijziging maakt het gedicht mystiek door de sublimatie van het abstracte met het concrete; het gedicht stijgt door de wijziging uit boven het anekdotische.

Met een verlangen naar een onbekommerde jeugd heeft dit gedicht niets te maken. In Cyparissus wordt niet het nostalgische verlangen uitgedrukt van de volwassen man, maar de noodzaak tot esthetisering van het vergankelijke in de dood, en de noodzaak de schoonheid te fixeren en te érotiseren opdat de dood en de tragiek van het aardse overwonnen wordt. Kunst is het verlangen naar niet alleen het stilzetten van de tijd, maar naar het vervangen van het alledaagse door de archetypische waarheid.

De naakte jongens zijn, zoals Cyparissus, een afspiegeling van het primordiale wonder: een perfect erotische en esthetische brug tussen sterfelijkheid en onsterfelijkheid; tussen tragiek en dood enerzijds, en hoop en bloei anderzijds. Hun enigma is een metafoor voor de begeerlijke mystiek van kunst en literatuur.

5.3 De soldaat als modern symbool voor Cyparissus

Cyparissus is een offer voor de schoonheid en het goddelijke. Zijn jeugdigheid en zijn vitaliteit worden in een gracieuze houding gefixeerd en tot een esthetische schoonheid omgetoverd. De cypres is het mystieke symbool voor de eeuwige paring van kunst en erotiek, esthetiek en bloei. Het grootst mogelijke offer voor de archetypische waarheid is de jeugdigheid en de onschuld.

Zo gezien is de soldaat als literaire figuur een uitgelezen metafoor voor Cyparissus als tragische opoffering voor een eeuwige waarheid en schoonheid. De archetypische soldaat is jong, en sterk van lichaam en geest. De soldaat moet de ergste gruwelen lijfelijk doorstaan, en moet ook geestelijk opgewassen zijn tegen foltering en de primordiale angst voor de dood. De soldaat is zowel een concrete jongeling als een abstract symbool voor de kracht van een natie. Hij is een tragische held omdat hij gedoemd is zijn leven te offeren. De gestorven soldaat wordt één met de grond waarop hij sterft, en is een herinnering aan de tragiek van al wat vergankelijk is, mooi en onschuldig. Tevens is de dode soldaat een middel om het einde van een twist te bewerkstelligen. In vredetijd is de soldaat een blijvende herinnering door de bloei van het land waar hij gesneuveld is. In de dood is hij een levend symbool, een mystieke waarheid: onaantastbaar, met een esthetische, erotische aantrekkingskracht, door zijn eeuwige heldhaftigheid.

In de roman wordt de soldaat veelvuldig opgevoerd als een tragische held. Ook in gedichten komt de soldaat regelmatig voor, aangezien juist het gedicht geobsedeerd is met het vangen van het alledaagse in een symbolische en archetypische waarheid. De dichter zoekt naar het sublieme moment waar hij naam geeft aan alles wat aards is, om met N.P. van Wyk Louw te spreken. Vanzelfsprekend keert het thema vooral terug na tijden van oorlog, zoals in gedichten van uiteenlopende dichters als Ivor Gurney, Seamus Heaney, T.S. Eliot, Paul Celan, Gerrit Kouwenaar (diens “Heldenzangen”), Ernst van Heerden (“Die teruggekeerde soldaat”) en Uys Krige (“Die soldaat”).

Dit thema is een veelomvattende studie op zichzelf: de soldaat als literair symbool voor de figuur van Cyparissus. Het is dan ook niet mijn bedoeling om hier diep in te gaan op deze

metafoor. Toch wil ik kort stilstaan bij dit symbool aan de hand van twee gedichten van Wilfred Owen en een gedicht van Guy Butler.

5.3.1 De tragiek van de soldaat: Wilfred Owen

Wilfred Owen (1893 - 1918) beantwoordt als dichter zelf aan het beeld van Cyparissus. Hij is de jongeling die door zijn offerdood (hij sneuvelt in actie aan het einde van de Eerste Wereldoorlog), voortleeft in de kunst met zijn poëzie. In de kunst bewaart de dichter een blijvende schoonheid en wordt hij een tragische en mystieke held, een herinnering aan de sterfelijkheid en het verlies van onschuld en tevens een symbool van jeugdige daadkracht door de esthetisering van zijn ervaringen in poëzie.

Ook in zijn gedichten keert het archetype van de tragische en mystieke erotiek van de onverwoestbare jeugd keer op keer terug. Vooral de tragiek en de esthetische erotiek van het mannelijk lichaam als offer is een veelvuldig voorkomend thema. In "The end" (*The collected poems of Wilfred Owen*, p. 89) vraagt de dichter zich in de tweede strofe af:

Shall Life renew these bodies? Of a truth
All death will he annul, all tears assuage? -
Or fill these void veins full again with youth,
And wash, with an immortal water, Age?

De dichter verlangt naar het eeuwige en onsterfelijke, hij wil dat de dood van de jongeling een vervolg krijgt en niet zinloos blijft. Dit is een verlangen naar de zinvolle dood van Cyparissus, zoals ook de dood van Christus niet voor niets was.

Twee gedichten in het bijzonder zijn bekend geraakt in de Engelse literaire canon: "The Parable of the Old Man and the Young" en "Anthem for Doomed Youth".

De archetypische offerdood van de adolescent wordt in "The Parable of the Old Man and the Young" geïllustreerd met de Bijbelse verwijzing naar het verhaal van Abraham en Isaäk.

Ook in dit gedicht van Owen wordt Isaäk wél geofferd en geslacht, evenals in "Die kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga" van Ingrid Jonker. Het gedicht van Jonker is een hoopvol gedicht, ondanks de tragiek van de onschuld. Owen is een dichter die zich bevindt temidden van een van de verschrikkelijkste oorlogen uit de menselijke geschiedenis: zijn gedicht is somber en cynisch.

Het gedicht loopt grotendeels gelijk met het verhaal uit de Bijbel. Abraham en Isaäk beklimmen de berg en Abraham gaat aan de slag met de voorbereidingen voor het offer, zoals God hem opgedragen heeft. Isaäk ziet geen offer en vraagt aan Abraham: waar is het lam? Waarop de oude man de jongen vastbindt en "parapets and trenches" bouwt, borstweringen en loopgraven. Dit is de eerste verwijzing naar de huidige oorlogssituatie. Dan daalt een engel uit de hemel die de man gebiedt de jongen los te maken: "Offer the Ram of Pride instead of him." Met de slotregels neemt het gedicht vervolgens de wending waardoor het een requiem wordt voor de jonge slachtoffers van oorlog:

But the old man would not so, but slew his son,
And half the seed of Europe, one by one.

Door de slotregels te voegen bij de parabel van Abraham en Isaäk, krijgt de dood van de jonge man als soldaat de bijklank van verraad. Het is niet zomaar een dood: de beschermheren van Europa gebruiken de onschuld en de jeugd voor het uitvechten van hun ruzies.

De dood van Cyparissus is hier dus ook een dood door verraad, zoals ook het kind uit

Ingrid Jonkers gedicht “verraden” is; de onschuld wordt overmeesterd en weggegooid. De soldaat is een mystiek symbool voor de onrechtvaardigheid van oorlog en haat. Maar de soldaat is een mystiek en eeuwig bestaan geschonken: het zaad dat geofferd wordt, wordt over het hele continent verspreid. Zo leeft de jonge soldaat voort: waar hij sterft blijft hij een herinnering aan de tragiek van het jonge leven, een abstractie van de jeugdige, individuele schoonheid en vitaliteit.

In “Anthem for Doomed Youth” is de rouw het belangrijkste motief. Door de geweldige tragiek van de soldaat, als esthetisch symbool gestold in het gedicht, is de hoop bij Wilfred Owen enkel impliciet af te leiden: in zijn gedichten wordt het verlangen naar Cyparissus, het opstaan en eeuwige voortleven van de jongeling, nauwelijks tot stand gebracht.

Anthem for Doomed Youth

What passing-bells for these who die as cattle?
 Only the monstrous anger of the guns
 Only the stuttering rifles' rapid rattle
 Can patter out their hasty orisons.
 No mockeries now for them; no prayers nor bells,
 Nor any voice of mourning save the choirs, -
 The shrill, demented choirs of wailing shells;
 And bugles calling for them from sad shires.

What candles may be held to speed them all?
 Not in the hands of boys, but in their eyes
 Shall shine the holy glimmers of good-byes.
 The pallor of girls' brows shall be their pall;
 Their flowers the tenderness of patient minds,
 And each slow dusk a drawing-down of blinds.¹⁰

De gestorven jeugd moet worden begeleid door klokgelui, maar al wat te horen is, is het geweergeschut en het donderen van kanonnen. Geen stem of koor rouwt, of krijgt de káns te rouwen in het oorlogsgeweld. Niet in de gebaren van de dode jongen schemert het afscheid, maar enkel nog in de ogen. Enkel het bleke gelaat van de vrouwen is het baarkleed. Alleen in de liefde bloeit het geduld dat de tragiek van de jonge dood verdient, en ook in het ritueel van het sluiten van de rolgordijnen tegen schemering.¹¹

Cyparissus is gedoemd te sterven, zo zegt de titel. Hij is een tragische held die niet kan ontsnappen uit zijn tragedie. Het lotsbesef van de soldaat is groot. Niemand rouwt om hem, hij is een wapen in de strijd en een offer voor vrede. Enkel in de liefde wordt hij herinnerd: zijn symbolische waarde wordt verwezenlijkt door de vrouwen die wachten op hun man en met hun bleke gelaat een verzachting zijn tegen de pijn van de dood. Zij fixeren de betekenis van de dood in een esthetische schoonheid door het ritueel. De dode soldaat leeft voort in de liefde, als een abstractie van de concrete erotiek.

De soldaat heeft geen graf: zoals Osiris maakt hij het land vruchtbaar door te sterven in het primordiale landschap en deel te worden van de natuur, die, zoals in “Leipoldt 1” van Johann de Lange, een herinnering wordt aan de tragiek en de hoop van de vitale adolescent. De rouw is echter het belangrijkste motief in de oorlogspoëzie van Wilfred Owen.

5.3.2 De roekeloze Cyparissus: “To any young soldier” van Guy Butler

In “To any young soldier” van de Zuid-Afrikaanse dichter Guy Butler (1918 - 2001), wordt de soldaat niet als slachtoffer, maar als verantwoordelijke gezien. De soldaat is niet weerloos onderworpen aan de grillen van hogerhand, maar iemand die zijn eigen toekomst kiest. Dit is een heel andere visie op de soldaat als pion in het oorlogsspel, dan die in de poëzie van Wilfred Owen.

To any young soldier

Lean your Bren against the white-washed wall
while peasants, laughing, thrust a grass-bound flask
into your dusty hands. Smiling, bask
in their dark eyes' praise. Brief hero of them all,
stretch your royal limbs, lean back and laugh:
you, whom last year's masters thought a fool
have learnt from masters in another school
the meaning of a college cenotaph.

So light a fag, knock back a glass or two,
look calmly on shell-torn terraces,
all last night's acre of especial hell;
and wonder if the years ahead of you
will stretch like kilo-stones or cypresses
from eighteen on to eighty, or the next shell.¹²

De tragische held is hier een kortstondige (“brief”) held. Verschillende benamingen en woorden doen denken aan de oorlog in Vietnam (“peasants”, “fag”, “terraces”), maar de titel luidt niet voor niets “To any young soldier”; de boodschap is universeel. Hier wordt Cyparissus als soldaat een symbool voor de dood van *anderen*. Leunend tegen een schoongewassen muur, van bloed ontdaan, neemt hij een flacon in ontvangst van het landvolk. Een granaat als teken van haat tegen de bezetter, of werkelijk een flacon met water, als een blijk van troost en liefde?

Het gedicht ademt een licht cynisme: de ledematen van de soldaat zijn voor even koninklijk. Hij mag gerust drinken op de overwinning: in het gewone leven is hij niemand, maar in de context van de oorlog mag hij oordelen over leven en dood. Hij moet er van genieten zolang het nog kan, en roken en drinken op zijn prestatie: de verwoeste terrassen. Nu ziet hij nog de jaren voor zich uitstrekken als een veld vol graven, door zijn toedoen opgericht, en het volgende moment kan hij zelf dood zijn door een granaat.

Natuurlijk is hier één woord opvallend: “cypresses”. Butler kent de mythe van Cyparissus en de betekenis van de cypres. De jonge soldaat zelf is nu echter de aanstichter van de tragiek. Herinneringen aan de dood van mensenlevens van 18 tot 80 worden tekens van rouw, overblijfsels van de slachtpartij. De cypres is ook hier geen boom, maar een mystiek symbool voor het voortleven in de dood.

Cyparissus is in dit gedicht een symbool voor de tragiek en de rouw van de gesneuvelde onschuld, namelijk de bevolking, en tegelijkertijd is hij met zijn jeugdige bravoure en naïviteit de Cyparissus van vóór de metamorfose; de Cyparissus die het hert doodt uit roekeloosheid. De soldaat is volgens Butler immers gewetenloos, evenals de sterfelijke Cyparissus; hij is verantwoordelijk voor zijn daden, maar ook jong. Hij wil niemand kwaad doen en is in feite zonder ideologie: hij wil enkel een toonbeeld zijn van de schone jongeling, hij verlangt naar de esthetische erotiek van de stoere held, zoals Jaromil verlangt naar Xaver in *Het leven is elders*. De

oorlog is bijzaak: wat wél belangrijk is, is zijn verworven macht, waar hij het jaar daarvoor nog een van de vele stervelingen was, een “fool”. De dichter probeert hem wijsheid bij te brengen, hem te doen stilstaan bij zijn acties en de gevolgen van die acties. Het Cyparissus motief werkt zo aan twee kanten: de sterfelijke Cyparissus en het berouw van de dode en mystieke Cyparissus als cypres, dienen als motieven in de argumentatie van de dichter.

In deze gedichten speelt de esthetische erotiek en de fysieke schoonheid een minder grote rol dan de rouw en de tragiek van de dood. Inherent aan het Cyparissus motief is niet alleen de herinnering aan de dood en het offer (al dan niet onrechtvaardig), maar ook de metamorfose in het mystieke symbool van de sublieme seksualiteit en de eeuwige bloei. Hier vallen ook de gedichten onder met de soldaat als het belangrijkste symbool, maar vanzelfsprekend wordt hier vooral de dood gefixeerd en in een esthetische betekenis gedrongen: de soldaat als gracieus en hulpeloos offer voor het groter ideaal; de soldaat als bovenmenselijke held die heerst over leven en dood, maar door zijn jeugdigheid en naïviteit een vorm van roekeloosheid en onervarenheid met zich meedraagt, een held zonder ideologie.

5.4 Spiegel en standbeeld. Cyparissus in *De dood in Venetië* van Thomas Mann

5.4.1 Het vreemde verlangen naar het oorspronkelijke

In de novelle *Der Tod in Venedig* (*De dood in Venetië*), verschenen in 1912, drukt Thomas Mann (1875 - 1955) het verlangen uit van de kunstenaar naar een esthetische tijdloosheid, schoonheid en erotiek. De adolescent dient als een mystiek symbool voor dit verlangen. De jongeling Tadzio is een symbool van onvergankelijke schoonheid en eeuwige bloei in de dood, de concretisering van de goddelijke waarheid. Deze Tadzio belichaamt voor de gevierde schrijver Gustav Aschenbach het primordiale verlangen, dat zich, dóór de dood heen, openbaart als een verlangen naar eeuwige jeugd, en een sublieme, onsterfelijke kunst.

Het primordiale verlangen wordt al aan het begin van de novelle onderstreept: deze schrijver is een dolende kunstenaar, op zoek naar een persoonlijke waarheid die hij nog niet kent, en pas leert kennen door kennismaking met de fysieke verbeelding van het goddelijke, in het uur van de dood. Het primordiale verlangen wordt als een toestand van algehele chaos voorgesteld, als een natuurlijke ongeremdheid.

De verbeeldingskracht van de schrijver wordt in gang gezet door het zien van een merkwaardige vreemdeling. De aanblik van deze man, het archetype van de ontheemde, de kosmopoliet en wereldburger, wekt in Aschenbach de lust tot reizen op. Het archetypische verlangen naar avontuur en het onbegrensde, manifesteert zich als “[...] een wonderlijke verruiming van zijn binnenste, een soort dolende onrust, een jeugdig hunkerend verlangen naar de verte, een gevoel, zo sterk, zo nieuw [...]” (p. 9)

Dit verlangen naar avontuur is het verlangen naar jeugd, de gestalte van Cyparissus: het mystieke beeld van de jeugd in bloei, de gratie van jeugdige schoonheid. Dat dit verlangen primordiaal is, bewijst het denkbeeld van de schrijver: het verlangen wordt niet verbeeld door een specifieke, toeristische mentale “ansichtkaart”, maar iets dat áchter dat specifieke ligt. Hij ziet:

[...] een landschap, een tropisch moerasgebied onder broeiend bedekte lucht, vochtig, weelderig en griezellig, een soort oerwereldwildernis van eilanden, moerassen en slijkerige waterlopen - [...] gewoeker van varens uit diepten van vetting, opgezwollen en fantastisch bloeiend gewarrel behaarde palmschachten [...], [...] wonderlijk misvormde bomen hun wortels door de lucht neerlaten in de aarde, in stilstaande, groene schaduwen

weerspiegelende poelen, waar tussen drijvende bloemen, [...] melkwit en zo groot als schalen [...], vreemdsoortige vogels hooggeschouderd [...]. (p. 10)

Voorwaar geen toeristische trekpleister. Maar dit “visioen” is uiterst belangrijk; het motiveert de obsessie van de schrijver met Tadzio, en trekt het verhaal uit de homo-erotische sfeer. Het verlangen naar Tadzio is uiteindelijk een verlangen naar een primordiale schoonheid en tijdloosheid, een hoedanigheid zonder de restricties van beschaving en sterfelijkheid.

Juist omdat het verlangen een mystiek verlangen is, reist de schrijver aanvankelijk naar de “verkeerde” bestemming; pas als hij aankomt op zijn reisbestemming weet hij waar hij naar toe wil. Venetië wordt het symbool van het avontuur. Het decadente Venetië met zijn mengeling van esthetische schoonheid en genot, beantwoordt voor de gecultiveerde kunstenaar aan zijn primordiale visioen. Door het verlangen naar esthetisch geluk en de verwezenlijking van zijn visioen, raakt hij steeds eenzamer. Het verlangen kan niet worden bevredigd in sterfelijkheid, en door toch te zoeken vervreemdt Aschenbach van de werkelijkheid. Ook deze vereenzaming is een aanwijzing voor de latere obsessie met Tadzio: hij is door zijn groeiend isolement minder en minder in staat de grens tussen droom en werkelijkheid te onderscheiden. Zijn eenzaamheid werkt vervreemdend en inspirerend, omdat het de oorspronkelijkheid verdiept: “Eenzaamheid is de voedingsbodem van al wat oorspronkelijk, wat gewaagd en bevreemdend-mooi is, van het gedicht. Maar eenzaamheid is ook de voedingsbodem van andere dingen: verkeerde, buitensporige, absurde en ongeoorloofde.” (p. 46)

Als Aschenbach de indrukwekkende Tadzio eenmaal heeft opgemerkt, sturen zijn gedachten als vanzelf in de richting van de jongeling. Zelfs de naam beantwoordt aan het primordiale verlangen van de schrijver: “[...] ze stieten weer de klanken uit van die naam die het strand haast als een wachtwoord beheerste en met zijn langgerekte oe-kreet aan het eind, iets had dat tegelijk zoet en wild was: ‘Tadzioe! Tadzioe!’” (p. 62)

Het hotel waar Aschenbach verblijft, ligt aan zee, de aardse afspiegeling van primordialiteit, de onbeheerste en onbegrensde chaos en duisternis. Juist bij de zee voelt Aschenbach zich thuis. Tijdens zijn aanvankelijke reis vindt hij enkel regen, een drukkende atmosfeer en luidruchtige gasten. De “rustig-innige verhouding met de zee” (p. 28, 29) vindt Aschenbach aan het strand van Venetië:

Hij had de zee lief op grond van diepgewortelde motieven: op grond van de rustbehoefte van de hard werkende kunstenaar, die voor de veeleisende pluriformiteit van de verschijnselen een toevlucht zoekt aan de borst van het eenvoudige, ontzaglijke; op grond van een verboden, met zijn opdracht strijdige en daarom juist zo verleidelijke hunkering naar het vormeloze, mateloze, eeuwige, naar het Niets. (p. 58)

De zee is zonder vorm, het niets. En het niets is volmaakt, het is niet na te bootsen en zichzelf genoeg.

Tadzio verschijnt dikwijls juist tegen de achtergrond van dat volmaakte. Terwijl Aschenbach over de zee staart kruist zijn blik dikwijls met het lichaam van de jongen dat zich aftekent tegen de waterlijn. De verbinding van de zee met Tadzio is een veelzeggend motief in de betekenis van het archetypische verlangen. Tadzio is zoals Cyparissus een herinnering aan de volmaaktheid van de onsterfelijke vormloosheid. De volmaaktheid is goddelijk; zowel de zee als Tadzio zijn goddelijk, in schoonheid en in mateloosheid.

De primordialiteit wordt eveneens verwoord in de talloze rechtstreekse verwijzingen naar de klassieke mythologie en de klassieke Oudheid. De schrijver esthetiseert de natuur door de mythologie te betrekken bij zijn sterfelijke indrukken: Eoos, Klietos, Orion en Helios geven een

meerwaarde en een glans aan de werkelijkheid. In de kunst bestaat de tijdloosheid; die past Aschenbach toe op zijn aardse gewaarwordingen.

Ook maakt de klassiek geschoolde schrijver vanzelfsprekend een vergelijking tussen hem en Tadzio en de esthetisch erotische verhouding van Socrates en Phaidros. In zijn verbeelding is de leerling-leermeester verhouding ook op hem en Tadzio van toepassing. Het is een paring van wijsheid en aantrekkelijkheid, onschuld en ervaring. Door deze vergelijking met de archetypische en geschiedkundige voorstelling, wordt Tadzio meer dan een symbool van mystieke schoonheid en onsterfelijkheid: het verlangen naar deze Cyparissus is het verlangen van Aschenbach naar zijn voorgoed verloren wederhelft. De figuur van Tadzio maakt het overkoepelende symbool van Cyparissus helder: Tadzio wordt benoemd als Ganymedes (p. 87) en als Narcissus (p. 97). Als alter ego beantwoordt Tadzio aan Hermafroditus. Maar uiteindelijk is de heelheid van Cyparissus de metafoor voor de algehele heelheid: de esthetische onsterfelijke schoonheid, het mystieke symbool van de archetypische waarheid.

Zelfs de dagen van de schrijver worden “chaotisch”; zijn stiptheid en nauwgezetheid verdwijnen op slag aan zee. De dagen zijn zelfs “kostelijk-gelijkvormige dagen”. Nadat hij beseft dat de dood, in de vorm van cholera, in Venetië rondwaart, heeft hij een droom die rechtstreeks verwijst naar de chaos, het vormeloze en de onderdrukte lust -en angstgevoelens. De primordialiteit neemt dionysische vormen aan: “Angst was het begin, angst en lust en een ontstelde nieuwsgierigheid naar datgene wat er komen zou.” (p. 127) In een chaos van klanken en krijsen hoort hij: “De vreemde god!” (p. 128) De droom is een obscene uitspatting van seks en waanzin, een uiting van het onderdrukte archetypische verlangen. Alles in de droom speelt zich af binnenin de ziel. Het verzet wordt verwoest en daarmee “de cultuur van heel zijn leven”. (p. 127) Na de droom is hij dan ook “ontredderd”, “krachteloos” en zelfs verdwaasd.

Zoals de inspiratie, is ook de droom en het menselijke verlangen zonder vorm, chaotisch, mystiek en abstract. Tadzio is de katalysator die deze gevoelens losmaakt, maar Tadzio is niet het uiteindelijke doel; het doel is de primordiale staat van eeuwige extase en jeugdigheid, door één te worden met het alter ego.

5.4.2 De verleidelijke dood

De dood is de toegang naar Tadzio. Het verval is overal om Aschenbach heen en Tadzio wordt een symbool van pure en onaangetaste schoonheid. Al op de boot naar Venetië komt Aschenbach in aanraking met het verval. Tussen een groepje jongeren loopt een afzichtelijke oudere man rond. Niemand die hem opmerkt: hij doet mee met de uitgelaten jeugd. Tegen het einde, wanneer Aschenbach zichzelf verloren heeft door droom en werkelijkheid te verwarren, gebeurt hem echter hetzelfde: hij laat zich een jonger uiterlijk aanmeten bij de kapper om indruk te maken op Tadzio. De jeugd onmaskert de ouderdom genadeloos, door zijn ongeschondenheid te stellen tegenover het verval en de dood. De oude man op de boot en Aschenbach later, proberen hun jeugdigheid terug te winnen, en zo de dood te trotseren.

Venetië is een van de belangrijkste karakters in het boek, zo geef de titel al aan. Venetië is het toneel van de ondergang en een symbool van de dood. De gondel waarmee Aschenbach wordt gevaren naar zijn hotel is zo zwart als een doodskist: “En hebt ge wel eens opgemerkt dat de zitplaats van zo’n bark, die doodkistzwartgelakte dofzwart gecapitonneerde leunstoel de zachtste, weelderigste, de meest verwekelijkende zitplaats van de wereld is?” (p. 39)

De voerman met wie Aschenbach onderhandelt om hem over te varen, wordt de voerman die de veerboot de Styx overvaart. De geluidloze tocht naar het hotel door het vervuilde, moerasachtige water, wordt een tocht van de werkelijkheid naar de droom, van het leven naar de dood. De dood en rotting van Venetië wordt hem aanvankelijk teveel, maar als hij besluit om de stad te verlaten krijgt hij spijt, om alleen door een toeval rechtsomkeert te maken.

Als hij weer in het hotel beland is, is hij bevrijd. Niet alleen Cyparissus (Tadzio), maar ook het onbewuste doodsverlangen oefent een onbestemde aantrekkingskracht op de kunstenaar uit.

De dood in Venetië van Aschenbach is een offerdood, een offer voor de schoonheid en esthetische erotiek van de jeugdigheid. De cholera hangt in de lucht en wordt versterkt door de sirocco. Ziektekiemen zaaien dood en verderf, en als de toeristen lucht krijgen van dit nieuws, raakt het stiller en stiller. Aschenbach echter blijft, al moet hij beseffen dat hij, met zijn gevoeligheid voor de stank en de ziekelijke lucht, niet zal overleven.

Tadzio is het mystieke lichtpunt maar, ook een symbool van rouw, en de dood die door Venetië bespoedigd wordt. Wat voor het decadente Venetië geldt, geldt ook voor de enigmatische adolescent: "Dat was Venetië, de vleierige en verdachte schone - die stad, half sprookje, half toeristenval, met haar rottingslucht waarin kunst eens welig woekerde en die de musici klanken in het oor blies die de toehoorder verleidelijk liefkozend in slaap wiegen." (p. 106) Wanneer Aschenbach ongemerkt de dood nadert verliest hij meer en meer zijn schaamtegevoel. Hij is niet meer bang de jongen in de ogen te kijken, en als een bezetene achtervolgt hij Tadzio door de stad. En zelfs luistert hij aan de deur van Tadzio's slaapkamer.

De dood verschijnt ten slotte in de archetypische gedaante van de nar. Een groep muzikanten dat voor de hotelgasten zingt en speelt, heeft als leider een zonderlinge voorman. De man is mager en bleek:

Hij leek geen Venetiaan, eerder iemand van het ras der Napolitaanse komieken, half souteneur, half komediant, grof en roekeloos, gevaarlijk en onderhoudend. Zijn lied, [...] kreeg in zijn mond door zijn wisselende gezichtsuitdrukkingen, zijn gebaren en beweging, zijn manier om toespelingen te maken met knipoogjes en het verlekkerd bevochtigen van zijn mondhoek met het puntje van de tong, iets dubbelzinnigs, vaag aanstotelijks. (p. 114)

Om deze verraderlijke gestalte hangt een waas van zonde en valse onderdanigheid. Hij vermaakt het publiek in de wetenschap dat de dood nabij is. Een wolk van carbollucht hangt in zijn kleren. De artiest weet dat hij besmettelijk is en dit schept een machtsgevoel. De abstracte dood is mystiek, de verbeelding van de dood is banaal.

5.4.3 Het mystieke kunstwerk als archetypische waarheid

Ondanks de vage aanwijzing van homo-erotische gevoelens in verband met zijn vriendje, is Tadzio puur symbool, zoals de Javaanse tuinjongen in het gelijknamige gedicht van Jos Versteegen. Tadzio is een abstractie, en nauwelijks een volwaardig karakter. Het is dan ook niet opvallend dat de jongen geen woord zegt in de directe rede. Als hij spreekt weet de lezer dat alleen omdat Aschenbach daarvan melding maakt. Nooit praat de jongen met Aschenbach zelf, maar we zien hem praten en lachen met zijn vrienden of zijn zusjes. Tadzio is zoals Cyparissus onaantastbaar en onbereikbaar, en daarom zo begeerlijk. Hij is geen mens van vlees en bloed, maar een goddelijk antwoord op het primordiale verlangen van de kunstenaar:

Zijn gezicht, bleek en bekoorlijk-introvert, omkruld door honingblonde haren, met zijn rechte neus, zijn fijne mond, zijn uitdrukking van lieflijke en goddelijke ernst deed denken aan Griekse beelden uit de edelste tijd, en afgezien van de volmaakte zuivere vorm had het een zo unieke persoonlijke charme, dat de aandachtige beschouwer van mening was, noch in natura noch in de beeldende kunst ooit iets zo geslaagds te hebben aangetroffen. (p. 48)

Zijn houding is gracieus en natuurlijk. Dit is de Cyparissus waaraan Apollo zo gehecht is. Maar deze jongen is, in tegenstelling tot Ganymedes, onbereikbaar. Ook is deze jongen niet in zichzelf

gekeerd en afkeurend ten opzichte van de buitenwereld, zoals Narcissus: hij speelt, praat en lacht, en leeft aan de oppervlakte het leven van elke puber. Zijn houding is volkomen af, volmaakt. Zoals Cyparissus wekt hij, door de mengeling van jeugdigheid en besef, de indruk een gevoelsleven te bezitten dat verder ontwikkeld is dan dat van zijn leeftijdgenoten. Tadzio is een symbool van dood door de aantrekkingskracht die hij uitoefent op Aschenbach: hij trekt de schrijver de dood in, en blijft zelf buiten schot.¹³

Ook de schoonheid van Tadzio is ten slotte aan verval onderhevig. Tadzio is als Venetië: uiterlijk schoon met onderhuidse voortekenen van verval. Het is echter de gesublimeerde schoonheid van Tadzio als symbool, als mystieke waarheid, die van belang is voor de kunstenaar. Niet voor niets kijkt Aschenbach in de spiegel na de aanblik van Tadzio op het strand: de schrijver moet, tegenover het goddelijke, zijn eigen voornaamheid “bevestigen”, om niet in het niets op te lossen:

Op dit ogenblik dacht hij aan zijn roem, en dacht hij eraan dat veel mensen hem op straat herkenden en vol eerbied aankeken terwille van zijn trefzekere en met gratie gekroonde stijl - riep hij alle uiterlijke successen van zijn talent op die hem maar te binnen wilden schieten en dacht hij zelfs terug aan zijn verheffing in de adelstand. (p. 64)

De confrontatie met Tadzio, het jeugdige alter ego, is een confrontatie met het onbewuste.

Via het primordiale verlangen komt Aschenbach in de stad van de dood, waar hij het antwoord vindt: de verbeelding van de archetypische waarheid in de gedaante van Cyparissus, Tadzio. Tadzio is het verlangen van de kunstenaar naar eeuwige jeugd en esthetische schoonheid, naar esthetische erotiek, de volmaakte en mystieke seksualiteit. En dus is Tadzio uiteindelijk een metafoor voor de kunst, het ultieme doel van elke kunstenaar: een goddelijke afspiegeling van schoonheid en tijdloosheid, het eigenhandig vervaardigen van de waarheid.

Kunst is het belangrijkste thema in *De dood in Venetië*, en daarmee het verlangen naar de goddelijke, primordiale waarheid, door de esthetische vorm benaderd. Aschenbach schept in zijn werk het ideaal dat in werkelijkheid niet te bereiken is. De held die hij in zijn literaire werken tot leven wekt, is een afspiegeling van zijn diepste verlangens. Met de beschreven gratie en schoonheid is het de gestalte van Cyparissus, die Aschenbach laat zoeken naar de Cyparissus in hemzelf, de gestalte van:

[...] een ‘intellectueel getinte, jeugdige standvastigheid’ die ‘in trotse schaamte de tanden op elkaar zet en rustig blijft staan terwijl zwaarden en pijlen het lichaam doorboren.’ [...] Want fierheid onder de slagen van het lot, gratie onder folteringen betekent meer dan lijdzaamheid; het is een actieve prestatie, een positieve triomf, en de gestalte van de heilige Sebastiaan is het schoonste zinnebeeld zo al niet van de kunst als zodanig, dan toch van de kunst waar het hier om gaat. (pp. 20-21)

Het is een pose van “elegante zelfbeheersing”, “het onechte, gevaarlijke leven, de al spoedig ontzenuwende drift en kunstvaardigheid van de geboren bedrieger”. (p. 21)

Aschenbach leeft en sterft voor de kunst, zijn kunst. Tadzio laat hem zijn kunstenaarschap opnieuw definiëren. Zo motiveert Aschenbach zijn genegenheid voor Tadzio als volgt: “Haast iedere kunstenaar heeft van nature de neiging erkentelijk te zijn jegens een onrechtvaardigheid waaruit schoonheid ontstaat, en belangstelling te koesteren voor en hulde te betuigen aan aristocratische bevoorrechting.” (p. 50) Aschenbach brengt een offer aan deze Tadzio, dat in werkelijkheid een offer is aan de kunst. Zijn hart wordt vervuld van een “vaderlijke tederheid, de ontroerende genegenheid van hem die, zich zelf ten offer brengend, in de geest het

schone verwekt, voor hem die de schoonheid bezit [...].” (p. 63) Kunst wordt in de geest verwerkt, en schoonheid wordt in de geest verwerkt.

In de ogen van Aschenbach is Tadzio, tegen de primordiale ontzagwekkendheid van de zee, een toonbeeld van gratie en symmetrie. De lijnen van het jonge lichaam verschaffen een “verfijnd-zinnelijk genoegen” (p. 82). De kunst is een uiting van het onbewuste. Tadzio is een vorm, een met precisie en tucht tot perfectie geschapen uitdrukking van jeugdigheid. De “strengte en zuivere wil” (p. 83) van de kunstenaar waarmee dit beeld geschapen is, is Aschenbach ook bekend. Het is een “nuchtere hartstocht” waarvan de scheppende kunstenaar vervuld is, niet een geile of concrete begeerte. Tadzio is: “Standbeeld en spiegel!” (p. 83) Tadzio is de esthetische uitdrukking van schoonheid en het alter ego van hem die de schoonheid in de geest verwekt, de kunstenaar.

Tadzio verandert de visie van de kunstenaar op de kunst: de kunstenaar beseft het bestaan van een ultieme volmaaktheid. Het is een ontzagwekkendheid die niet te bezitten is, alleen te begeren. Het maakt de kunstenaar nederig; hij wordt zich bewust van zijn sterfelijkheid en zijn ontoereikendheid. Aschenbach, aanvankelijk het toonbeeld van strengheid, redelijkheid en beheersing, is door Tadzio in staat het ego van de schepper te doorgronden: “Wat zeiden kunst en deugd hem nog tegenover de voordelen van de chaos?” (p. 127)

Als Socrates spreekt hij zijn Tadzio toe, in een droomachtige logica. In deze primordiale werkelijkheid komt Aschenbach bij zijn waarheid uit. De schoonheid is “goddelijk en zichtbaar” (p. 137) en de brug tussen de kunstenaar en de geest. De schoonheid kan enkel bereikt worden door een obsessie voor de esthetische erotiek, de liefde. De schrijver moet ongebonden blijven en het chaotische koesteren. De liefde voor Tadzio lokt, zoals Phaidros bij Socrates, de wijze formuleringen over het wezen uit:

Dat inzicht verwerpen wij dus vastberaden, en van nu af aan streven wij slechts naar schoonheid, dat wil zeggen naar eenvoud, grootheid en nieuwe strengheid, naar de tweede onbevangenheid en de vorm. Maar vorm en onbevangenheid [...] leiden tot roes en begeerte, leiden de edele mens misschien tot gruwelijke gevoelsovertreding, die door zijn eigen schone strengheid als infaam wordt verworpen - vorm en onbevangenheid leiden naar de afgrond, ook zij. (pp. 138-139)

De kunstenaar is “soos die eerste mense bang”, om de woorden van N.P. van Wyk Louw aan te halen: hoe nader hij aan het ontzagwekkende komt, hoe groter is de kans op zijn val.

De dood in Venetië is een tekst over kunst, kunstenaarschap en het verlangen naar de esthetische en mystieke gestalte. Het verlangen naar Tadzio is een esthetisch verlangen, met geilheid en lichamelijke lustgevoelens heeft het niets te maken. Als Aschenbach zo dicht bij de jongeling is dat hij hem aan kan spreken, durft hij niet, en passeert haastig zonder een woord te zeggen:

Te laat! dacht hij op dat ogenblik. Te laat! Maar was het wel te laat? De stap die hij had nagelaten te doen, had zeer wel kunnen leiden tot iets dat goed, luchtig en opgewekt was, tot heilzame ontzuivering. Maar waarschijnlijk was het zo gesteld, dat de bedaagde man helemaal niet op ontzuivering gesteld, dat de roes hem te dierbaar was. Wie zal de essentie van de aard van het kunstenaarschap ontraadselen! Wie begrijpt de diep-intuïtieve versmelting van tucht en bandeloosheid waarop het berust! (p. 89)

Hier wordt de essentie van de kunstenaar verwoord: het verlangen is belangrijk, niet de bevrediging van dat verlangen. Het verlangen kan immers niet bevredigd worden: de mens begrijpt niets van de goddelijke waarheid, of de mystieke schoonheid. Door Tadzio ziet Aschenbach “[...] het schone zelf [...], de vorm als Godsgedachte, die éne, zuivere volmaaktheid,

die in de geest leeft en waarvan een menselijk beeld, een menselijke gelijkenis hier rank en lieflijk ter aanbidding was neergezet.” (p. 83)

Aschenbach heeft de beschaving zoals hij die kent achter zich gelaten. Het is een schrijnend en decadent beeld:

[...] - daar zat hij, zijn oogleden waren gesloten, alleen af en toe glipte, zich snel weer verbergend, een spottende en bedremmelde blik zijwaarts eronder te voorschijn, en zijn slap hangende lippen, kosmetisch verdikt, vormden losse woorden van datgene wat zijn half slapend brein aan wonderlijke droomlogica produceerde. (p. 137)

Het najagen van het goddelijke, het beeld van Cyparissus, is uiteindelijk de verwoesting en de dood van de kunstenaar. Tegelijkertijd is deze obsessie met de mystieke en archetypische waarheid een noodzakelijkheid voor een kunstwerk dat een zekere eeuwigheidswaarde wil bereiken: het is een offerdood. Aschenbach sterft met op zijn netvlies het visioen van de menselijke goddelijkheid dat eindelijk, vluchtig oogcontact maakt, tegen de achtergrond van het ontzagwekkende: “Van het vasteland” gescheiden door een breed stuk water, gescheiden van zijn makkers door een trotse gril, zo liep hij daar, een geheel afgezonderde en vrijblijvende verschijning met wapperende haren in zee en wind, vóór het nevelig-onbegrensde.” (p. 142)

Cyparissus is, evenals de naakte jongens in “Clifton” van N. P. van Wyk Louw, een afspiegeling van het primordiale wonder: een esthetische brug tussen sterfelijkheid en onsterfelijkheid, tussen tragiek en de esthetische erotiek van de dood als een tijdloos en eeuwig leven; een spiegel en standbeeld.

5.5 Het authentieke moment: *Die uur van die engel* van Karel Schoeman

5.5.1 Verschillende gedaantes van de enigmatische tekst

Die uur van die engel van Karel Schoeman (1939) is zowel qua inhoud als thematiek een omvangrijke roman, en de tekst is dan ook vanuit diverse invalshoeken te interpreteren.

Het verhaal kan op een theologische wijze worden benaderd. Alhoewel de roman geen werkelijk verhaal bevat op anekdotisch vlak, zoals in veel romans van Karel Schoeman, kan de tekst worden gelezen als het verval en de vervaging van het geloof, het christelijk geloof in het bijzonder. De mens van de laatste twee eeuwen verliest al hoe meer zicht op het authentieke moment, en wordt door onder andere technische en natuurlijke vorderingen en veranderingen steeds sceptischer en cynischer. Dit verhaal draait immers om het toegewijde leven van de eenvoudige herder Daniël Steenkamp: zijn vanzelfsprekende geloof in God en het goddelijke, dat hij in verzen vastlegt en verkondigt aan eenieder die wil luisteren, dateert uit een tijd dat de mens wellicht meer “zicht” had op het sublieme waarvan hij deel uitmaakte, zo suggereert de roman.

Door de overlevering van zijn tragisch levensverhaal en vooral de weinige gedichten die hij nalaat, zien we hoe drie generaties na hem zwoegen met dit goddelijke en christelijke erfgoed. Daniël Steenkamp leeft van 1820 tot 1856; een oerbegin in de context van Zuid-Afrika. De jonge predikant Jacobus Theophilus Heyns, die vroeg sterft en leeft in de late jaren van de negentiende eeuw, vertoont na Daniël Steenkamp al tekenen van “slijtage”. Van oorsprong is hij een toegewijde predikant, maar ergens is het fout gegaan. Als jongetje krijgt hij een visioen dat hem op het pad van God zet. Maar als hij als jonge man eenmaal op het dorp belandt, slaat men niet veel acht op zijn preken en lijkt hij niet zozeer geïnspireerd door een religieuze drijfveer maar door liefde en naastenliefde. Zijn zinnelijkheid is groter dan zijn geloof.

Een generatie later, wanneer Jodocus de Lange aan het woord is in de eerste helft van de negentiende eeuw, is de goddelijke inspiratie nog verder verdwenen. Heyns wil goed zijn voor

zijn naasten, en de vrede bewaren onder zijn dorpsgenoten; De Lange, alias “Jood” verliest zich meer en meer in eenzaamheid en wordt een zonderling, die uiteindelijk niet meer naar de kerk gaat, niet meer met zijn vrouw in één bed slaapt, en alleen leeft om zijn naam in de naslagwerken te krijgen. Zijn ambitie is de haat en de afgunst die hij ervaart, te wreken door beroemdheid en onsterfelijkheid. Hij is geen vrome en nederige man die zich bewust is van een grotere waarheid; hij wil dichter worden, en aan het eind van zijn leven, had hij dichter willen worden. Meer is er niet.

Ten slotte, met de laatste, huidige generatie, is het geloof, of het contact met het bovenmenselijke zo ver verwijderd, dat de televisiepresentator en journalist die na jaren weer zijn dorp bezoekt, nauwelijks aanknopingspunten heeft met het geheim en het raadsel van de geschiedenis, daar waar Daniël Steenkamp het goddelijke zelfs vond in een opengesneden granaatappel. De journalist weet zich van passages uit de Bijbel nauwelijks iets te herinneren, en als hij iets herkent, heeft het geen betekenis meer.

Die uur van die engel kan met evenveel reden een historische roman worden genoemd. Door de verschillende personages geeft de tekst een weliswaar specifieke, maar ook geloofwaardige ontwikkeling van het leven in Zuid-Afrika, de Vrijstaat in het bijzonder. In de tijd van Steenkamp wordt er gesproken van droogte, is het land nog een “open gebied”, en strijden Engelsen en Boeren om grond, samen met “Basters”. Die laatste groep wordt geleidelijk naar de periferie teruggedrongen.

In de tijd van de dominee ontstaan er in het land verschillende rangen en standen en machtsstructuren, onder de boeren, onder de Engelsen, maar vooral binnen de gemeenschappen zelf. Achter de schermen is de rol van de vrouw niet meer zo ondergeschikt als in de tijd van Daniël Steenkamp, zoals bijvoorbeeld te zien is in het optreden van Mieta Minnaar en vooral Ant Louisa. Maar de man is uiteindelijk, in het openbaar althans, nog altijd de baas.

De rol van de vrouw is in de tijd van onderwijzer De Lange nog even ondergeschikt, maar verschillende lijnen worden doorgezet. Zo is de armoede nu geheel en al verdrongen: in de tijd van Steenkamp gingen “bywoners” en andere arme blanken nog relatief ongedwongen om met de meer welgestelde burgerij. Maar in de tijd van Heyns is de armoede al minder zichtbaar op het dorp, waardoor zijn bezoek aan de armen nog meer opvalt. In de tijd van oom Jood is het dorp verboden terrein voor mensen uit de armere buurten, laat staan voor de kleurlingen. De slavernij in de tijd van Steenkamp is ingeruild voor een subtielere vorm van slavernij. Verder is er in de tijd van De Lange sprake van een steeds sterkere polarisatie in de politiek, tussen de Engelsen en de Afrikaners, en tussen de aanhangers van Hertzog en de aanhangers van Smuts.

In de tijd van de journalist is de wereld steeds kleiner geworden en daardoor anoniem. Bij de stedeling brengen het begrip van de localiteit en de isolatie van het dorp een gevoel van vervreemding teweeg. De televisie met beelden van over de hele wereld staat aan zonder klank, en zonder dat iemand kijkt. De betrokkenheid is verwaterd.

Ten slotte is de roman ook goed te analyseren op grond van zijn psychologische karakterschetsen. De hoofdfiguren in dit boek zijn op zoek naar de betekenis van geschiedenis, en hun eigen plek in die geschiedenis. Zoals in de romankunst van de twintigste eeuw ondertussen een gegeven is, is ook hier “de geschiedenis” subjectief, en afhankelijk van de invalshoek en de betrekkelijkheid van het geheugen. De karakters verkrijgen echter “een” identiteit enkel door middel van diezelfde subjectieve geschiedenis. De reconstructie van het verleden is de reconstructie van de identiteit. Het geheugen verdraait de feiten, spiegelt ze in een misvormde spiegel en is niet zelden zeer emotioneel geladen. Alleen Daniël Steenkamp, die dan ook uitgroeit tot een symbool van volmaaktheid, heeft geen “vragen”: hij leeft, ook door zijn betrekkelijke onschuld en naïviteit, in volkomen zekerheid. Hij zoekt niet, want hij heeft

gevonden.

Het onbewuste dat de mens tot een collectief geheel maakt, ook door generaties, wordt nog eens bevestigd in het hoofdstuk “Vrouestemme”, waarin de vrouwen van de drie mannen aan het woord zijn. Door de overlappingsen en aflossingen van hun betoog, worden ook de levens van Daniël Steenkamp, Jacobus Theophilus Heyns en Jodocus de Lange één leven, echter met verschillende invalshoeken en karaktereigenschappen. De collectieve identiteit van de mens, met haar eeuwige obsessies en verlangens, maakt de tijd en de geschiedenis zowel vloeibaar als onbetrouwbaar, en uiteindelijk niet te achterhalen.

Het is echter zinvol *Die uur van die engel* terug te brengen naar het primordiale voorbeeld van de mythologie. De roman sluit met een overkoepelende archetypische interpretatie niet alleen de facetten van de historische, psychologische en theologische benadering in, ze voegt nog iets toe: de essentie van elk kunstwerk en elk mens is het streven naar onsterfelijkheid en waarheid, de mystiek en de goddelijke waarheid van het sublieme, het ideaal zoals belichaamd door Cyparissus.

5.5.2 De roman figuren als afsplitsingen van Cyparissus

5.5.2.1 De journalist

De journalist die zijn oude dorp na jaren weer bezoekt, is het eerste voorbeeld van het verlangen naar het ideaal van Cyparissus. Hij zoekt, maar hij weet niet naar wat hij zoekt. Hij heeft alleen fragmenten, en ook zijn huidige wereld is niet meer dan een verzameling van fragmenten.

Gaandeweg krijgt de lezer een beeld van deze tragische figuur. Hij is een buitenstaander, zowel in het dorp en in zijn dagelijks leven, als in zijn persoonlijke geschiedenis, waar hij niet bij kan, of niet bij durft. Door de enigmatische figuur en overlevering van Daniël Steenkamp en zijn gedichten probeert hij onbewust iets in zichzelf op te lossen, en met zichzelf in het reine te komen:

Wanneer hy klaar geëet het, ruim die vrou sonder meer die tafel af, waarskynlik haastig om huis toe te gaan, maar 'n tyd lank bly hy daar sit en oorweeg die moontlikhede: uitgaan om te verken en 'n verdere poging aanwend om die behoue restante van sy eie verlede te herwin, of dieper daal na 'n nog verder maar tewens ook veiliger verlede - [...] (p. 30)

Voor de lokale bevolking is hij een buitenstaander, ook al is hij een bekend gezicht van de televisie. Telkens weer wordt hij vaagweg herkend, maar niemand die hij spreekt kijkt werkelijk televisie. Het televisiegezicht is anoniem.

Hoe meer hij in aanraking komt met het mysterie van Steenkamp, hoe meer hij moet graven in het verleden van zijn dorp en zijn eigen verleden. Dat verleden is niet “veilig”. Ook de lezer wordt deel van die problematiek gemaakt: ook de lezer doet mee met de zoektocht naar de oplossing van het mysterie, de bevrediging van het verlangen.

De informatie over de journalist is summier. Zelfs zijn naam is niet gegeven. Zijn trauma wordt aangeduid, en daarmee moet de lezer het doen. Het is alsof de roman niet alleen haar kunstmatige en fictieve constructie wil benadrukken, maar tevens het feit dat niemand ooit werkelijk de hele waarheid kent. Juist hierdoor is de lezer, en ook de verhaalfiguur, uiteindelijk behept met het zoeken naar zingeving, heelheid en volmaaktheid, het ideaal Cyparissus. Wanneer de journalist een doorbraak beleeft en erkent dat hij wéét waarom hij kwam, blijft dat *in de tekst* verborgen:

Wat het hom besiel om terug te keer na hierdie onwaarskynlike bestemming? Hy weet die

antwoord egter al lankal, sonder dat dit nodig was om die vraag te formuleer, en verdring dit opnuut, ontwyk die kennis weer, en draai weg na die blinde wit muur van die hotelkamer met die kopieë en aantekeninge in sy hand om dit terug te sit in sy tas. (p. 48)

De geslotenheid van de geschiedenis weerspiegelt zich in het enigma van de journalist. Gaandeweg krijgt de lezer informatie over het ongelukkige verleden en huidige leven van de journalist. Zijn eenzaamheid wordt bepaald door een sterk verlangen naar liefde, een verlangen dat hij echter zo ver heeft weggedrukt dat hij zich er niet bewust van is. Enkel door de terugkeer naar het begin, zijn oorspronkelijke en primordiale eerste levensfase op het dorp, komt het verleden terug. Zijn gevoelloosheid is een harnas tegen pijn en verdriet, het “kuras” uit “Jong seun” van Elisabeth Eybers, vandaar dat hij enkel in terloopse gesprekken met de lokale bevolking geconfronteerd wordt met zijn tragiek:

Ek het my minnaar verloor, sou hy seker kan sê, ek is alleen, sou hy kan sê, maar hy het pas begin om hierdie gedagtes teenoor homself te formuleer, en teenoor 'n ander kan hy dit nog nie uitspreek nie. (p. 88)

Net als in de roman als geheel, wordt hier veel gesuggereerd en met opzet weinig verhelderd. De journalist wordt herinnerd aan de druk van het dagelijkse werk, de politieke machtsverhoudingen en intriges op de werkvloer, en aan zijn afzondering van die wereld. Zijn zinnelijke observaties drukken een verlangen uit naar een bevrediging van zijn erotische hunkering, die zijn onbewuste beheerst. Het verlangen zélf, het verlangen naar jeugdigheid en de erotiek als subliem en abstract begrip, is belangrijk:

Clive in 'n groepie op die onthaal met sy arm nonchalant, byna ingedagte, om die skouer van jong Craig met sy deursigtige oopnekhempe en jeugdige liggaam, en Craig wat geen ag daarop slaan nie, moontlik uit koketterie of miskien omdat hy nie eers daarvan bewus is en die gebaar hom nie interesseer nie, die spelletjies, die manoeuvres, die slenterslae, die onuitgesproke verlangens en begeertes in die skemeragtige vertrek gevul met mense en die gegons van stemme en die staccato geflits van die kamera. (p. 91)

Uiteindelik lijkt de journalist geconfronteerd te worden met zijn primordiale verleden en de kern van identiteit, ook door de herinnering aan een schoolbezoek aan de enigmatische en afgezonderde onderwijzer Jodocus de Lange. In het verleden en in voorbije gebeurtenissen wordt een identiteit gevormd, en alleen met de kennis van het verleden is de sleutel tot het Ik te vinden, en daarmee heelheid. De nachtelijke overpeinzing van de journalist (“Waar het ek jou verloor?” - p. 108), slaat zowel op een concrete geliefde als op de nu mystieke en archetypische persoonlijke kern, de goddelijke maar onbereikbare waarheid belichaamd door Cyparissus. Het verlies is groter dan het verlies van een sterfelijke geliefde, zoals hij ook erkent:

Waar het ek jou verloor, en wanneer het die verlies plaasgevind, so vinnig dat die situasie die proses nie kon vaslê en slegs die voldonge feit aan die bewussyn kon oordra? Tog nie in hierdie vertroude huis waar geen kamer vreemd is nie [...]. (p. 109)

Dit “huis” is zowel een herinnering aan een concrete gebeurtenis, als een symbool voor het primordiale geheugen, de ontoegankelijke oorsprong van de identiteit. Hij ziet weer de avond voor zich met collega's, en een verhouding met Linda wordt gesuggereerd als hij deze femme fatale in herinnering roept: “Linda in die rooi rok wat laag uitgesny is, en die sweet wat tussen haar borste begin uitpêrel.” (p. 108) Diep verscholen ligt de herinnering aan het verraad. In zijn

gedachte dwaalt de geliefde door het zo vertrouwde huis, dieper en dieper het donker in. Daar, ver verborgen in het onbewuste, ligt de herinnering aan een schokkend verraad:

[D]ie liggame glansend van sweet, die ongedurige tasting van die hande langs dye en borste, en die gesigte verwronge deur verbygaande hartstog, sodat hulle vir 'n oomblik byna onherkenbaar geword het, die lippe vogtig en die oë glansend en star. [...] Op die trap bly die luisteraar roerloos staan, aan die rand van die tree waar die trapleuning en balustrade skielik afgebreek het om neer te stort in die onpeilbare afgrond. (p. 110)

Alleen na de ontsluiting van het primordiale verleden is rouw om het verleden en een nieuw subliem en volmaakt herbeginnen mogelijk. Dit is de reden van zijn komst; zijn komst is een vlucht van de primordiale angst, maar juist door zijn verleden overhoop te gooien, komt hij in aanraking met zijn angst en verdriet.

Daniël Steenkamp is de sleutel tot zijn identiteit. Telkens als hij geconfronteerd wordt met de reden van zijn belangstelling in de legende van Steenkamp en zijn gedichten, blijft de journalist het raadsel schuldig. Het archetypische verleden van Steenkamp is voor de journalist niet meer toegankelijk. Hij moet dan ook bekennen dat hij hier op het dorp niets meer heeft te zoeken: het verleden is niet meer te achterhalen en hij is een buitenstaander. Zelfs het dialect dat hem ooit zo vertrouwd in de oren klonk, is hem nu vreemd: “[H]y draai weg na die venster, opnuut bewus van die feit dat hierdie taal vir hom vreemd geword het, die pouses, die styging en daling van die stem en die geykte frases almal verskynsels wat hy meganies sou moet aanleer en naboots [...]” (pp. 72-73)

Toch kan hij Steenkamp niet loslaten, ook al vindt de journalist te weinig materiaal voor een film of documentaire. Steenkamp beantwoordt aan het diepe verlangen van heelheid, het verlangen naar een esthetische schoonheid en een gelukzalige volmaaktheid. De jonge Daniël Steenkamp is een mystiek symbool, het ideaal van onsterfelijkheid en rouw, een tragisch symbool van authenticiteit. De enigmatische gedichten van de jonge herder zijn voor de journalist betekenisvol door hun onsterfelijke jeugdigheid en onschuld:

“Ek dink dit was wat my in die eerste plek in sy gedigte aangetrek het,” sê hy stadig, “of in elk geval wat in eerste instansie my aandag getrek het. Die feit dat dit vir hom alles so seker was, dat dit so vas gestaan het, die engel en die klip en die stem en die mure van die stal, dis asof daar vir hom geen verskil tussen die een of die ander was nie, goddelik of aards, asof albei ewe alledaags was of ewe heilig. Dalk is dit wat mens in daardie verse aantrek. Maar dis iets wat jy net kan aanvoel, nie iets wat jy kan bewys of in 'n film vir die kykers probeer vertoon nie.” (p. 116)

Het ideaal is subliem, abstract, en vooral: mystiek. Het is niet na het te vertellen, of te verbeelden, alleen te beleven. Iets van dat oeroude wonder is dan ook achtergebleven in het primordiale geheugen van de journalist die, naarmate hij dieper in zijn persoonlijke verleden graaft, steeds frequenter wordt bezocht door een mystiek, enigmatisch maar zinloos visioen van een jongen in het veld en een vrouw die op blote voeten uitkijkt over het veld. Dit is het oeroude restant van de mystieke ervaring, de herinnering aan het vormloze en conflictloze. Zijn visioen komt dan ook voor het eerst tot hem in het dorpsmuseum. Daar wordt de persoonlijke herinnering gesublimeerd in het archetype van de ongeschonden schoonheid:

Die kaalvoet vrou voor die huis, dink hy weer; die jong man in hempsmoue wat uitgaan met die skape, die hitte en sweet en stof, die klippe en gruis onder sy skoensole. Hy sien die beeld voor hom, hy voel die hitte teen sy gesig, maar die geheim daarvan kan hy nie vasvang nie, nòg is dit vir

hom duidelik wat hy daarmee sou wil doen as hy dit sou kan vasstel. In die stilte van die middag nader die engel oor die veld. (p. 64)

Dit is het enige sublieme moment en het is voorgoed opgesloten. Als de journalist na een paar dagen het dorp van zijn jeugd vruchteloos verlaat, weet hij dat het verleden te ver weg is van zijn ervaringswereld om ooit terug te halen. Zoals de herinnering van een tocht in de auto, samen met zijn ouders op weg naar iets, een belofte, zo blijft het verlangen naar het ideaal van Cyparissus onbevredigd:

Maar hy het nooit ver genoeg gereis om die belofte in te haal nie, en telkens weer was dit nodig om om te keer en die terugtog aan te pak voordat die eindbestemming bereik is. Nooit het hy aangekom nie. (p. 77)

5.5.2.2 Jodocus de Lange

De gedachten van de journalist worden weergegeven in de derde persoon enkelvoud: hij is een anonieme figuur die geen contact of toegang meer heeft met zijn diepste herinneringen of de collectieve geschiedenis. “Oom Jood”, oftewel de onderwijzer Jodocus de Lange, is weer een stap terug in de tijd, en dus ook nader aan het mysterie. Zijn verhaal wordt in de eerste persoon enkelvoud verteld en is minder fragmentarisch.

Ook De Lange is een buitenstaander. Vanaf het begin ondervindt hij tegenstand van de dorpsgemeenschap, op een enkeling na. Zijn eenzaamheid werpt hem terug op zijn verlangen, dat al concreter is dan dat van de journalist. Ook De Lange verlangt naar liefde, naar een abstracte vorm van genegenheid. Zijn verlangen naar onsterfelijkheid en een zinvol en erkend bestaan, is een symbolisch verlangen; de exacte invulling is minder van belang. Steenkamp, en vooral diens poëzie, symboliseert het verlangen van De Lange zelf een dichter te zijn, maar het verlangen is fundamenteel en abstract, zoals het verlangen van Aschenbach in *De dood in Venetië*:

Ek het verlang, dit onthou ek nog; ek was onrustig, soos almal in daardie tyd onrustig was, maar nie oor die oorlog of die Rebelle nie. Ek het verlang, ek het gewag, maar ek weet nie meer op wie nie, of wie. 'n Voetstap op die gruis van die tuinpaadjie buite my venster verby, of 'n poskaartjie; maar nee, dit was eerder, tóe nie meer nie, tóe al lankal nie meer nie. Ek het verlang, en alleen in my kamer saans het ek gedigte geskryf en geweet dat dit my roeping is om digter te wees, maar daar was niemand met wie ek die wete kon deel nie en niemand vir wie ek ooit kon wys wat ek skryf nie, behalwe af en toe die paar verse wat érens in 'n tydskrif verskyn. (pp. 153-154)

Het schrijven van gedichten is een poging één te worden met het innerlijk, en de eenheid van lichaam en geest te bewerkstelligen. Als De Lange op de gedichten van Steenkamp stuit en dan al beseft dat hij zelf als dichter niet onsterfelijk zal worden, verlangt hij naar de onsterfelijkheid en erkenning door de gedichten van deze herder opnieuw te bezorgen.

Het oermoment van De Lange is de kus van Nagel. Deze zinnelijke toenadering is niet alleen een doorbraak van de homoseksuele gevoelens van De Lange, maar ook een moment dat nooit zal worden opgevolgd, en daardoor mystiek wordt, abstract en onbereikbaar. Nagel is immers niet homoseksueel, hij verlangt enkel de zachtheid van een mond nadat hij een avond lang geen meisje heeft gezoend: “Laggend en baldadig van die geselskap en die opwinding en die wyn het hy my polsgewrigte beetgegryp asof hy my met geweld tot 'n bekentenis wou dwing.” (p. 146) De zoen die Jodocus krijgt, heeft een impact op de rest zijn leven. Het wordt het beslissende oermoment dat de onderwijzer altijd zal najagen.

Zijn liefde voor Nagel wordt uitgedrukt in het verre gelach van jonge mensen

zwemmend in een dam, of de aanblik van jonge mensen op een tennisbaan. Zijn tijdelijke kamergenoot is een toonbeeld van de perfecte jeugd, een symbool van seksuele volmaaktheid. Nagel is een goede sporter, atletisch gebouwd en jong en jeugdig in de omgang. De aanblik van de volmaakte, archetypische liefde krijgt gestalte in de poel nabij het dorp:

Soms het hy my saamgenooi as die jong mans gaan swem, agter die wal van die ou plaasdam waar hulle hul swemplek had, maar ek was te skaam om my daar uit te trek, en ek het aan die rand van die water sit en kyk, die water wat opspat, die skitterende modderwater in die son, en sy wit lyf blink in die sonlig. (p. 139)

De jeugd is voor hem onbereikbaar, en dit verheft zijn verlangen. Hij is niet vlot, hij kan niet dansen en hij kan niet tennissen. Zijn enige liefde is de literatuur, en hij verlangt dan ook niet naar seksuele bevrediging, maar eerder naar een esthetisch, literair-erotische bevrediging. Hij is een buitenstaander die verlangt naar de chaotische en onschuldige kern van de jeugd, de schoonheid van de liefde. Het ideaal raakt echter al hoe meer verwijderd, door zijn toenemende afzondering:

Ek het alleen gaan stap met die voetpaadjie deur die veld, en partykeer het daar in die ou plaasdam nog seuns geswem en ek kon hul blink wit lywe in die verte sien en die geroep van hul stemme hoor, maar ek het nooit self soontoe gegaan nie. (pp. 147-148)

Net die stemme van die seuns op die tennissbane, die wit van hul hemde anderkant die silwer boomstamme, en dan lui die klok by die koshuis en hulle gaan ook in. (p. 201)

De tennissers worden een symbool van de mystieke en seksuele volmaaktheid, de onbereikbare esthetische liefde, het ideaal van Cyparissus.

De mysterieuze Rademeyer, de nieuwe onderwijzer, is een nieuwe mogelijkheid het verlangen te verwezenlijken. In Rademeyer, wiens vrouw niemand ooit te zien krijgt, vindt De Lange een zielsverwant. Met Rademeyer, een “stil man” (p. 166), kan hij praten over alles waarover hij met zijn eigen vrouw niet kan praten. Eindelijk ontvangt hij erkenning voor zijn “talent”: “Dit was hier in die studeerkamer dat ek van my gedigte vir hom voorgelees het, die persoonlik gedigte wat ek nog vir geen mens gewys het nie, want hy het geweet om te waardeer; ’n digterlike gemoed, ’n digtersaard, al was hy self geen digter nie.” (p. 167)

Rademeyer is de substituut voor de verloren Nagel. Het zinnelijke verlangen wordt echter niet bevredigd, het verlangen zélf is belangrijk. En weer wordt het verlangen in verband gebracht met de primordiale ruimte, de dam. Na een zwerftocht belanden de twee bij een poel omgeven door varens en bekleed met mos. Ook Rademeyer beantwoordt aan het archetypische en mystieke verlangen van Jodocus de Lange, dat niet wordt bevredigd: “Ek onthou hoe Rademeyer se lyf onduidelik geglim het in die donker water en hoe sy kop die sonlig vang toe hy omdraai en terugswem na die damwal.” (p. 171) In de primordiale stilte krijgt het verlangen gestalte, al wordt een daadwerkelijke seksuele intimiteit niet vermeld. Maar de praatjes op het dorp beginnen, en niet lang daarna is Rademeyer weg.

Het verlangen dichter te zijn, wordt gemotiveerd door de miskenning die hij ondervindt op het dorp. Als dichter denkt De Lange een onsterfelijke status te bereiken. Al wordt zijn manuscript niet snel goedgekeurd, en al krijgt hij uiteindelijk maar weinig aandacht in de kranten, en daarbij vooral negatieve kritiek, zijn identiteit is en blijft die van dichter. Zonder die zelfgekozen identiteit is hij verloren:

Ek kon ’n digter gewees het. Hoekom sê ek so? Ek was mos ’n digter, ek is mos nog altyd ’n

digter, ek het 'n hele bundel gedigte om dit te bewys; om digter te wees, is mos 'n roeping, nie 'n beroep soos dié van 'n skoolmeester of 'n leraar wat uittree en aftree en afstand daarvan kan doen nie. (p. 179)

In de verzen van Daniël Steenkamp ziet hij een kans op een nieuwe gooi naar de roem. Het ideaal van Cyparissus wordt voor De Lange dus zowel een materialistisch als een symbolisch verlangen naar onsterfelijkheid. Hij redigeert de gedichten van de jonge herder opnieuw, nadat Heyns het volgens hem niet goed heeft gedaan. De jonge predikant heeft de jonge “Danie Versies” teveel afgeschilderd als een profeet, een heilige. De jongen was echter een eenvoudige boerenjongen volgens De Lange, en hij “herstelt” dit beeld. Terwijl hij niet meer naar de kerk gaat, ontnemt hij ook dit mysterie zijn goddelijkheid. Zijn acties worden ingegeven door jaloezie op de “hooggeleerde” (p. 184) jonge predikant: hij wil de “eie stem” (p. 185) van Steenkamp terug, maar in feite wil hij met de eer opstrijken de eerste “Afrikanervolksdigter” te hebben ontdekt. Achter de hang naar erkenning zit het verlangen erbij te horen, niet langer de buitenstaander te zijn die hij sinds zijn komst naar het dorp en zijn genegenheid voor Nagel is: “Ek kan amper sê dat my opwinding oor die ontdekking van Steenkamp se werk so half vergoed het vir die gebrek aan erkenning wat my eie werk gekry het, of my in elk geval gehelp het om van my begryplike teleurstelling te vergeet [...]” (pp. 185-186)

Zijn interesse in Cyparissus is praktisch, zelfzuchtig, en ontdaan van elk mysterie. Steenkamp is geen “Herder” maar een “herder”. Erkenning en roem, een betekenis voor het nageslacht, is al wat telt:

Maar dit was nie vir die mense van die dorp of die distrik dat ek moeite gedoen het om hierdie gedigte uit gee nie, want ek het al klaar geleer hoe min ek van hulle kan verwag: dit was om 'n onbekende Afrikanerdigter onder heel die Afrikanervolk bekend te stel, en vir my was dit 'n taak wat amper tot 'n roeping uitgegroe het, sodat ek nie net eksemplare vir die koerante en die universiteite en die geleerdes gestuur het nie, dikwels genoeg met 'n verklarende brief daarby, en die werk self gedoen en die onkoste self betaal het nie, maar ook het ek 'n paar inleidende artikels oor die digter en sy werk vir publikasie geskryf, want wie was beter hiertoe in staat as ek? (p. 188)

Zijn verlangen naar roem en onsterfelijkheid eindigt in het niets en hij sterft in eenzaamheid. Geen moment wordt hij gedreven door een hogere gedachte dan zijn eigen belang. Dit maakt zijn karakter op het eerste oog onsympathiek, maar zijn ontstellende eenzaamheid maakt van hem een even tragische figuur als de journalist. Zijn blijdschap over de enkele trouwe deelnemers aan zijn leeskring maken van hem een tragische apostel, een even onbegrepen voorganger als Koki in *Raka*. Hij is een zonderling, verdoemd en verstoten door de specifieke aard van zijn verlangen. De geruchten stoten hem nog verder in een hoek. Zijn verlangen naar roem en onsterfelijkheid staan in een directe lijn met het verlangen naar een subliem bestaan, het onbereikbare geluk van de gefixeerde schoonheid van Cyparissus.

5.5.2.3 Heyns

De derde en laatste figuur die in een directe lijn staat met de enigmatische Daniël Steenkamp, is de jonge predikant Heyns. En ook hij is een buitenstaander. Hij is jong, “van buiten af”, en verfijnd. Zijn schuchterheid, zijn zachte stem en zijn naïviteit contrasteren met de hardheid van de belangrijkste figuren op het dorp. Niet alleen in de tijd, maar ook als karakter staat hij het dichtst bij het ideaal van Steenkamp.

De pure en vanzelfsprekende overtuiging die spreekt uit de overgeleverde gedichten, kan de jonge predikant goed begrijpen. Ooit heeft hij een soortgelijk visioen gehad: “Daar is niks

meer nie; dis al - dat ek daar bly staan het en opgekyk het na die lug en die wye kroon van die akkerboom oor my gesien het, bedek met jong groen, en die vroeë oggendlig wat deur die digte blare val, wat die blare laat brand in 'n laaiende groen vuur van roerlose vlamme om 'n stralende dak, 'n glansende koepel oor my kop te vorm.” (p. 223) Vanaf dit moment weet hij dat hij de Heer wil dienen, en hij hecht veel betekenis aan zijn naam “Theophilus”, omdat die staat voor “vriend van God”.

Het oermoment geeft richting in zijn leven, maar op het dorp raakt hij meer en meer verwijderd van het ideaal en dat mysterieuze moment. Hij wordt meer en meer in beslag genomen door persoonlijke en aardse zaken: het schrijven van een gemeentegeschiedenis; de strijd tussen de twee rijkste families en zijn positie als jonge predikant. Zijn begeerte voor het jonge vrouwelijke lichaam is begrijpelijk voor een man van in de twintig, maar voor hem is het een afleiding van zijn werkelijke roeping. De grootste frustratie echter, is zijn onvermogen zijn oermoment vast te houden en uit te bouwen:

Selde het ek sonder 'n besef van mislukking oor die hoofde van my gemeente uitgekyk, nooit het ek op daardie kansel gestaan sonder 'n gevoel van ontoereikendheid nie. Nooit het ek daar gestaan om my preek voor te dra sonder om te besef dat my stem onhoorbaar is nie, my woorde onverstaanbaar, my verstrengelde gedagtes ontoegankelik vir diegene wat my moet aanhoor. Nooit het ek daar gestaan om te preek nie sonder 'n gevoel van verlatenheid, sonder 'n gevoel van suiwer angs. Van die donker hemel bokant my kop, van die kaal wit mure van die kerk, het my woorde dood en flets weerkaats. (p. 247)

Zijn liefde voor het vrouwelijk schoon wordt aanvankelijk bevredigd door zijn huwelijk met Mieta Minnaar. Al vroeg wordt hij bewogen door een zinnelijk verlangen, maar zijn schuchterheid voorkomt een werkelijk contact tussen hem de dochter van de familie Neethling. Zo wordt hij gekoppeld aan de oudste dochter van de familie Minnaar. Er is geen keuze: “Daar was geen oomblik dat dit vir my moontlik was om te kies nie, hierdie kant toe of daardie, waar ek kon talm om te oorweeg of te besin of 'n eie voorkeur te probeer verwoord.” (p. 238) Zo raakt hij ook in de liefde snel van het ideaal verwijderd, gevangen in de Vrijstaat.

De toenadering is aanvankelijk paradijselijk en puur. In de rozentuin wordt zijn verlangen naar Mieta voelbaar. Echter, ook bij h  m is het verlangen een verlangen *op zich*: het verlangen naar de warmte van “het” vrouwelijk lichaam:

Die kop gebuk oor die rose, die wit rok, die wit hande tussen die blare, die geur van haar liggaam en haar hare vermeng met die geur van die rose, die ronding van haar liggaam onder die plooi van die ligte somerrok wat sy dra. Skielik waar ek daar staan was ek bewus van haar liggaam vlak langs myne onder die ligte verhulling van die klere, en van myne, [...] my onbeholpenheid, my swye, my sinlikheid en begeerte, van die warm, droë middag en die verstikkende geur van stof in die hitte en van die vroue in die voorhuis wat swyg en wag. (p. 228)

Zijn begeerte doet hem schrikken, een gevolg van zijn persoonlijkheid en zijn roeping. De druppel bloed op het witte vel van Mieta is een uiterlijk symbool van die begeerte, een teken van zinnelijkheid en ontmaagding. In deze paradijselijke tuin wordt zijn lot bezegeld. Niet veel later wordt deze pastorale opzet herhaald als een moerbeï Mieta's smetteloze jurk besmeurt. Haar stevige lichaam, haar heupen en borsten, haar hele lichaam beweegt zijn verlangen. Maar de verhouding is geen liefdesverhouding.

Pas tegen het einde van zijn korte leven komt hij wederom in de buurt van zijn aanvankelijke ideaal, het verlangen naar zinnelijkheid als symbolisch verlangen, ongericht, maar daardoor sterker. Weer wordt de dochter van de Neethlings het object van dit verlangen.

Net als Jodocus de Lange bouwt hij een kleine kring vertrouwelingen op en blijft het merendeel argwanend of onverschillig, maar in tegenstelling tot De Lange is er bij Heyns nooit sprake van wrok: hij vergeeft het optreden van anderen en nuanceert zijn opmerkingen door zijn ziening van de werkelijkheid in twijfel te trekken.

Ook hij vindt zijn voldoening in de verzameling van verzen van Steenkamp. Zijn interesse is echter geen gevolg van ijdelheid. Waar zijn vrouw wil dat hij meer ambitie aan de dag legt, daar vindt hij voldoening in het redigeren van deze verzen. De enigmatische verzen bekoren de predikant, ondanks hun onbeholpenheid, omdat ze hem herinneren aan zijn eens zo pure en vanzelfsprekende toewijding aan het goddelijke wonder, het mystieke wonder eigen aan Cyparissus:

Dat die beelde wat hy gebruik lewe kry uit die vermoede dat dit meer as bloot beelde is, maar dui op iets wat vir hom 'n lewende werklikheid uitmaak; dat mens, verwonderd en byna onwillig, tot die oortuiging kom dat dit werklike ervarings is wat hy probeer uitbeeld of aandui, werklike belewenisse - die engel, die vlammende bos, die stemme, die stilte - en dat hy oor die jare na jou toe aangehardloop kom, stotterend en struikelend van aandoening en opwinding om die wondere mee te deel wat hom te beurt geval het. (p. 273)

Zijn leven neemt aan het einde toch nog een wending: hij offert zich als nog voor het goddelijke ideaal door in zijn aftakeling en ziekte te zorgen voor de armen, en in het bijzonder een stervende man. Onbewust komt hij dicht bij zijn oorspronkelijke roeping, en vindt hij voldoening in het alledaagse, in de omgang met zijn arme medemens en de maagdelijke liefde en schoonheid van de dochter van de Neethlings.

Zijn verlangen naar het archetypische ideaal van Cyparissus wordt uitgedrukt in een verlangen naar het offer voor de goddelijke schoonheid; hij zwicht echter voor de sterfelijke en aardse schoonheid van de vrouw en raakt verwijderd van zijn ideaal, zijn oermoment.

5.5.3 De roman als literaire verwezenlijking van het mystieke ideaal

Met deze drie karakters, de journalist, Jodocus de Lange en predikant Heyns, laat de roman als tekst ook een sterk verlangen zien naar het archetype van Cyparissus. De roman slaagt in de verwezenlijking van dit verlangen en dit ideaal.

De roman is enigmatisch. Hoofdpersonen zijn op zoek naar een kern, en ook de lezer moet op zoek naar de kern van het verhaal. Enkel fragmenten en beelden worden gegeven, maar de "waarheid" wordt niet gepresenteerd; de waarheid is een persoonlijke en subjectieve reconstructie van identiteit en geschiedenis. Als motief kan de uitspraak van tannie Duifie worden genomen: "Dalk was jou vrae verkeerd en het jy al die tyd die regte antwoorde gehad sonder dat jy dit weet [...]." (p. 115) En ook: "Geduld moet mens leer, nederigheid, swygsaamheid, inkeer en stilte, moeilik beoefenbare eienskappe wat in die gegewe omstandighede egter nie slegs wenslik is nie, maar gebiedend noodsaaklik. Om stil te wees, om nie te roer nie, om te swyg, en om woordeloos te wag sonder verwagting - hier êrens kan dit soos 'n antwoord of 'n oplossing dalk proefondervindelik ontdek word." (p. 385)

De roman is een mystieke tekst: het concrete wordt abstract gemaakt en andersom. Ook is de tekst beïnvloed door een primordiale tematiek. Er wordt gezocht naar de oorsprong, en het verhaal speelt zich af in een afgezonderde en afgelegen wereld. Het is er dikwijls winter en droog. Het verval in de straten en het museum van latere tijden, wordt weerspiegeld in de onleefbaarheid en de barre onbegaanbaarheid van vroeger tijden. Het zoeken naar het verloren paradijs, de verloren archetypische waarheid, wordt in de structuur van de roman verwezenlijkt. De verschillende karakters komen niet uit bij de archetypische

waarheid van hun leven, althans niet tijdens hun leven; de roman komt daar echter wél bij uit. Door dieper en dieper te graven van tijdvak naar tijdvak, van karakter naar karakter, komt de roman uit bij het ideaal van Cyparissus, de esthetische schoonheid als zuiver symbool.

De roman bewijst dat het mysterie en het archetype alleen in de kunst te bereiken en te omschrijven zijn. Alle ik-figuren die aan het woord zijn, zijn immers dood. De journalist is de katalysator van het verhaal: hij zet het gegrave in de tijd in gang. Uiteindelijk is de roman misschien wel het toedoen van zijn inzet en verbeelding. Heyns, De Lange en Steenkamp zijn echter overleden, en opgewekt in taal, in de kunst; zij zijn in een esthetische onsterfelijkheid gefixeerd. Zij delen eigenschappen die ook in de vorm terugkeren: de winterige straat, het getik van motten tegen de lamp, het voorovergebogen zitten onder het lamplicht. Zij delen samen in het archetypische ideaal, en door het hoofdstuk "Vrouestemme" wordt hun gezamenlijk lot alleen nog sterker: hun karakters vloeien in elkaar over door de samenvoeging van de oorspronkelijk stemloze vrouwen op de achtergrond.

Heyns, De Lange en Steenkamp, die zoeken naar zingeving, hebben die juist dóór hun dood al gevonden. Zij zijn alter ego's van het archetypische ideaal.

Daniël Steenkamp is het ideaal van de sterfelijke mens, het archetype van een ongeschonden esthetische schoonheid, en een symbool van rouw door zijn offerdood. Door zijn toewijding groeit hij uit tot een apostel, een Christus-figuur. Hij is één met de werkelijkheid, met alles wat hem omringt. Zijn leven is werkelijk beziel:

Die here was by my, kleintyd al, ek kan nie onthou dat daar ooit 'n tyd was dat ek nie wis dat Hy by my is nie, ook al was ek te onnosel om te kan verstaan wat dit beteken. Kleintyd al saam met die Boesmans [...], het ek Hom oral om my gesien en gehoor, in die roep van die kiewiet, die spoor van die duiker, die lêplek van die jakkals, in die wind wat 'n streep trek deur die gras of dwarrelwind wat die stof oor die veld opwaai, in die akkedissie op die klip en die klip wat brand onder my hand in die son, in die ryp in die oggend en die kapok, die donderwolke wat opkom agter die berge. (pp. 307-308)

Zijn onschuld en naïviteit hangen nauw samen met zijn analfabetisme - zijn oudste zuster moet zijn verzen opschrijven. Zijn geest staat open voor het goddelijke door het ontbreken van afleidingen en verleidingen. Bovendien werkt niemand in zijn directe omgeving hem tegen; Kobus Landman, de voorvader, beschermt hem, en ook zijn familie beschermt hem en vindt zijn gave vanzelfsprekend.

De buitenwereld begrijpt hem echter niet, en zo raakt hij een verstotene. Niet alleen is hij één met het goddelijke wonder en deel van de sublieme schoonheid, hij is ook aan niemand gehecht. Er is geen sprake van aardse liefde of andere perikelen; zijn leven is enkel gewijd aan het sublieme. Hij heeft geen fysieke, maar een abstracte aantrekkingskracht. Zijn voornaamste eigenschap is dan ook zijn krachtige en heldere stem waarmee hij het wonder verkondigt. En aangezien het sublieme voor hem zo vanzelfsprekend is, wordt hij een mystieke figuur. Het motief van de granaatappel is daar een goed voorbeeld van:

Nog nooit het ek so iets gesien nie, en ek onthou die bloedrooi vrugte in Moeder se skoot en die dik skil met sy wit vlees en die helder sade wat daar ingeryg lê, sodat ek voor Moeder op my knieë neergeval het van verwondering, want in die oopgebreekte vrug het ek die Here gesien en herken hoe die wêreld gevul is met Sy heerlikheid, volgepak soos die vrug met sy aaneengerygde sade. (p. 308)

In het alledaagse ligt het sublieme besloten en alleen Daniël Steenkamp heeft de opmerkingsgave om het bijzondere op die manier te ontdekken. Hij heeft dikwils een openbaring, en in het primordiale (want nog ongerepte) veld maakt hij regelmatig een offer, door een lam of een schaap te slachten. (p. 310) Geen wonder dat Heyns hem vergelijkt met Bijbelse figuren als David, Saul en de profeten van Israël. (p. 32) Ook als hij voor de plaatselijke tuchtraad verschijnt, weet hij het goddelijke wonder nabij. Hij wordt een “Bastermessias” genoemd door de boeren uit de buurt, omdat alleen de kleurlingen en de Bosjesmannen naar hem luisteren. Dit is een parallel met Christus, die eveneens voor de verstotenen preekte, en zijn geloof moest bewijzen en verantwoorden.

Voor de buitenwereld raakt hij stil en verdwaasd, zoals zijn zuster vertelt in “Vrouestemme”; de schrik heeft hem van zijn stem beroofd. Hij zingt niet meer, hij offert niet meer, hij maakt geen gedichten meer. Maar zijn overtuiging sterft niet, en hij sterft ook niet, zoals hij zelf al voorziet: “Ek sal nie sterf nie, maar bly lewe; en ek sal die werke van die Here vertel.” (p. 327) Met deze woorden verandert de aardse Cyparissus in taal in de onsterfelijke Cyparissus. Zijn schoonheid wordt een abstracte en mystieke schoonheid, en krijgt een symbolische waarde als het ideaal van een eeuwige jeugd, de sublieme volmaaktheid.

Zijn laatste boodschap komt vanuit de dood, en kan worden gezien als de sleutel tot de mystieke en enigmatische waarde van de roman als kunstwerk, en een boodschap vanuit het eeuwige aan zijn “nakomelingen” in de roman, die allen zijn ideaal zoeken:

Eens toe ek jonk was, het ek op 'n teken gewag, ligte of stemme en gesigte, en die Here het dit weggenem en daar het niks oorgebly nie. Jy moenie tekens soek nie, jou kop wegdraai om vir die teken te kyk of te luister nie. Hier en nou, God die Here is oral, en jy moet jou kop nie wegdraai nie, want Sy heerlikheid en genade omring ons. [...] Maal die koring tussen die klippe fyn, in die meel is Hy nog. (pp. 329-330)

Die uur van die Engel verwezenlijkt als tekst, wat de verhaalfiguren niet kunnen. Het ideaal van Cyparissus is het voortleven in de dood: Daniël Steenkamp is een symbool van rouw als herinnering aan de tragiek van zijn leven en offerdood. Hij is een symbool van hoop en esthetische schoonheid voor zijn nageslacht, voor wie hij standbeeld en spiegelbeeld is.

Daniël Steenkamp zwerft met zijn schaap over een oerveld, terug in de oorsprong. Dikwils stuit hij op een stuk bot van een dier, “glad soos klip”. Op een keer vindt hij het geraamte van een mens:

Ek het daarlangs gekniel en gevoel hoe glad die gebeente is onder my vingers en hoe lig dit weeg in my hand, dybeen, skeenbeen, ambeen, en toe herken ek dat dit my eie geraamte is wat so uitgestrek lê tussen die graspolle, klippe en bossies. Ek het na die wit gebeente voor my gekyk, die skaap wat wei, die rooigras wat roer in die wind, die skadu's van die wolke, die koppe in die verte en Wonderkop ver weg teen die lug, en ek was nie bang nie. (p. 330)

Dit is het verhaal van Cyparissus. Evenals de jongens in “Clifton” van N. P. van Wyk Louw, is Daniël Steenkamp een afspiegeling van het primordiale wonder: een esthetische brug tussen sterfelijkheid en onsterfelijkheid. Het enigma en ongrijpbare wonder van Daniël Steenkamp is de vervloeiing van dood en leven; er zijn geen scheidslijnen meer. Het ideaal van Cyparissus is niet bewijsbaar of aantoonbaar: schuilt het abstracte en sublieme wonder in alles wat tastbaar is, het bestaat enkel in de *ervaring*. Die ervaring is voor het sterfelijke oog enkel weer te geven in kunst, zoals in de vorm van een roman of een gedicht. Alleen de kunst sublimeert het niet na te vertellen mystieke wonder, en maakt het zichtbaar, door dat wonder niet zozeer te verklaren, als wel te belichamen.

Noten:

¹ De Coninck, *De 100 beste gedichten gekozen door Herman de Coninck*, p. 115.

² Komrij, *Alle gedichten tot gisteren*, p. 455.

³ Jonker, *Versamelde werke*, p. 81.

⁴ Van Heerden, *Op die mespunt*, p. 41.

⁵ Men kan het amulet ook vergelyken met het zogenaamde Kaïn-teken, het geschenk van God als bewijs van vergiffenis na de broedermoord op Abel. De onaantastbaarheid en onoverwinnelijkheid die dit teken garandeert, slaat ook op het amulet als talisman teen kwaad, ongeluk en siekte, soals in “De Javaanse tuinjongen” en “Vrugbare graf”.

⁶ Leipoldt 1

Hy geur diep in baie blomme,
die wind in sy groen hare,
vingerspriet wat tril.

Daagliks nog word hy ontaard
uit goudeel klei van moskonfy,
uit verse wat diep gekelder lê.

Saans gedenk sy vriende hom
soos mens 'n glasië wyn klink:
die nasmaak bly in die volksmond.

Vir kinders dis hy stories uit
sy lewe op: 'n skepswraak
met geraamtes en vrese volgestop.

In die Pakhuisberge by Clanwilliam
groeï 'n aalwyn, deurdrenk
met die bitter sap van eensaamheid.

(De Lange, *Akwarelle van die dors*, p. 47)

⁷ Leipoldt 2

Saans by die lessenaar:
die borselkop-jonkman,
sy drif soos swaël
gesublimeer tot verse,
sy liefde vertaal
tot aanvaarbaarheid:

die meisiemooi mond,
die gepantserde hart,
die blonde slagveld
van maag en dye,
die vesting van boude
nog nie ingeneem
deur die liefde nie,

soek hy ontvlugting
in die sinlike simboliek
van die Ooste,
in die erotiek
van velddiere en plante:
dit word sy hout
vir elke aand
se lyfgesprek.

Met die gordyne diggetrek,
sy kaal lyf teenoor hom
in die speel,
luister hy na die seun
in die kamer langsaan
wat in swoel drome kreun,
en sy hand soek troos
in sy dye
of in 'n vers: hy
wat woorde
skep, en met
die woorde skep:
digter dus,
en meer-as-mens,
ook sy pyn
bomenslik uitgepuur:
die saadknop
'n mond vol woorde.

(De Lange, *Akwarelle van die dors*, pp. 48-49)

⁸ Van Wyk Louw, *Versamelde gedigte*, p. 180.

⁹ Kannemeyer, *Geschiedenis van die Afrikaanse literatuur 1*, p. 424.

¹⁰ Owen, *The collected poems of Wilfred Owen*, p. 44.

¹¹ "The last line refers to the custom of pulling down the blinds when there was a death in the house or when a funeral was passing; so the mourning will never end." (Amis, *The pleasure of poetry. From his Daily*

Mirror column, p. 175)

¹² Butler, *Collected poems*, p. 37.

¹³ Alleen zijn gestalte symboliseert de dood:

Hij had echter opgemerkt dat Tadzio's tanden niet zo heel fraai waren, een beetje kartelig en bleek, zonder de stralende glans van gezondheid, en eigenaardig broos-doorschijnend, zoals dat soms bij bloedarmoede voorkomt. Hij is heel teer, hij is ziekelijk, dacht Aschenbach. Hij zal wel niet oud worden. (pp. 64-65)

De schrijver voelt een zekere genoegdoening bij die laatste constatering. Het is de jaloezie op de eeuwige en onaantastbare jeugdige schoonheid van Aschenbach, die zelf in lichamelijk verval verkeert; gelukkig lijkt ook de schoonheid van de jeugd niet eeuwig.

University of Cape Town

Conclusie

Grote literatuur heeft een universele geldigheid. In het ideale kunstwerk gaan vorm en inhoud samen: de apollinische contouren maken de dionysische kern subliem. De zoektocht naar het sublieme is een hermafroditische zoektocht: de metamorfose is gewelddadig en ingrijpend, maar de uitkomst is ontzagwekkend en mystiek. De roman of het gedicht krijgt een ongrijpbare en revelerende status: door een samengaan van karakter en archetype bereikt het kunstwerk onsterfelijkheid.

De kunstenaar blijft ver achter bij de status van zijn kunstwerk: zijn gedaante is vluchtig en vergankelijk. Zijn offer aan de eeuwigheid wordt in zijn onafhankelijk werk echter gehonoreerd. De kunstenaar is dan ook Apollo en Narcissus in één gedaante. Hij is een Apollo vanwege zijn onverschrokken leiderschap en zijn moed, vanwege zijn visionaire blik en zijn obsessie met vorm en zichtbaarheid. Daarnaast is elke kunstenaar een Narcissus:

To attain a self yet more inward than the precursor's, the ephebe becomes necessarily more solipsistic. To evade the precursor's imagined glance, the ephebe seeks to confine it in scope, which perversely enlarges the glance, so that it rarely can be evaded. (Bloom, p. 105)

In het gevecht om de primordiale stem moet de dichter zich niet alleen afkeren van zijn literaire voorbeeld, hij moet zich afkeren van zijn apollinische kern en duiken in de primordiale restanten in de moderne tijd. Het oorspronkelijke is steeds moeilijker te ontdekken, en het hermafroditische ideaal wordt een navenant steeds mystieker ideaal. De dichter heeft minder en minder instrumenten om de sublieme waarheid te grijpen. Chaos is nauwelijks nog waarneembaar:

Poetic thought is proleptic, and the Muse invoked under the name of Memory is being implored to help the poet remember the future. Shamans return to primordial chaos, in their terrible and total initiations, in order to make fresh creation possible; but in societies no longer primitive such returns are rare. Poets from the Greek Orphics to our contemporaries live in guilt cultures, where the magic formalism of Victorian poetic wisdom is necessarily unacceptable. (Bloom, p. 60)

Mijn conclusie valt uiteen in twee delen. Ten eerste moet ik concluderen dat een uiting van creativiteit in het algemeen en in literatuur in het bijzonder, terug te brengen is tot een primordiale kern. De zeer diverse en heterogene teksten in deze studie zijn steeds weer terug te voeren naar één basisgegeven: het gevecht van de schrijver of dichter met de primordiale kern in zijn creatieve geest, zijn gevecht met de dood. Het archetype is de sleutel tot die kern, die al aanwezig is, maar enkel door vormgeving aantoonbaar wordt. Het archetype en de mythologie zijn "breekijzers": ze kunnen slechts achteraf worden toegepast om een tekst te duiden. De primordiale creativiteit is echter spontaan, oorspronkelijk, met welke standpunten, preoccupaties en argumenten een schrijver of dichter ook aan een nieuwe tekst begint. Het onbewuste is niet te manipuleren.

De spontane processen kunnen enkel *in de vorm* gemanipuleerd worden, maar het herhaaldelijk terugkeren van dezelfde archetypische constructies blijft buiten de manipulatieve wilskracht van de schepper. Naarmate de tijd vordert en de canon groeit, wordt die kern steeds moeilijker bereikbaar, maar elk groot kunstwerk weet de hermafroditische balans tussen het apollinische oog en de dionysische chaos te bemachtigen. Het verlangen naar een sublieme en onsterfelijke status is inherent aan elk kunstwerk. De kunstenaar wordt een tragische held die uit angst de dood wil, en zal moeten trotseren om de eeuwige schoonheid en jeugdigheid te behouden.

De archetypen in de verhalen en de kunst in deze studie verlangen steeds opnieuw weer naar deze onbenoembare heelheid. De mythologische jonge mannen die hier een hoofdrol hebben gespeeld, zijn steeds weer de sleutel naar de onbekende maar essentiële stookkamer van de creativiteit. Ganymedes, Apollo, Narcissus, Hermafroditus en Cyparissus verbeelden, hoe uiteenlopend ook, de mystieke wensdroom van de schepper: de eeuwige jeugd en schoonheid; het geharde leiderschap en de perfecte vorm; de ongenaakbare verleidelijkheid; de innerlijke vrede; de mystieke onsterfelijkheid.

Zo kom ik dan ook bij het tweede deel van mijn conclusie. Niet alleen is literatuur primordiaal, Cyparissus is een overkoepelende archetype van de jonge man of de adolescent zoals hij in de kunst wordt uitgebeeld.

Cyparissus is een tragisch symbool, een symbool van rouw. Zijn metamorfose in een krachtig nieuw leven, maakt van hem echter de verbeelding van het sublieme einddoel van de kunst én de kunstenaar. Cyparissus is het offer dat moet worden gemaakt om het aardse en vergankelijke te redden van de dood. Zonder het cyparistische verlangen wordt een tekst triviaal en banaal, en is de strijd met de eeuwigheid verloren.

De dood van Cyparissus is tragisch én esthetisch: zijn dood is een gracieuze *vorm*. Zijn schoonheid is volmaakt: hij begeert niet en hij wordt niet begeerd. Hij is als een marmeren beeld, zuiver symbolisch, en hij bezit een cerebrale en steriele schoonheid. De primordiale erotiek wordt verbeeld door zijn hernieuwde vruchtbaarheid, gesuggereerd in de cypres. In Cyparissus krijgt het universele en archetypische verlangen naar eeuwige liefde gestalte: liefde en dood, en schoonheid en rouw, zijn niet langer te scheiden. De chaotische en goddelijke kern wordt een mystiek, literair object.

De mystieke en zuiver symbolische waarde van Cyparissus is overkoepelend. Hij sluit met zijn gestalte de kernpunten van de andere mythologische jongelingen en jonge mannen in. Het verlangen naar onsterfelijkheid en eeuwige jeugd staat bij hem los van het homo-erotische van Ganymedes. Cyparissus is vrij van de apollinische beheptheid met vorm en leiding. Hij is het tegenovergestelde van de wrede naïviteit van Narcissus. De balans die Hermafroditus zoekt in de Ander en in de inclusiviteit, bereikt Cyparissus *in zichzelf*, door de innerlijke en esthetische metamorfose.

Bij elk van de eerste vier hoofdstukken kan Cyparissus als overkoepelend symbool gekozen worden. In zijn gestalte is het verlangen zélf belangrijk, want essentieel in de kunst. David in *Giovanni's room* is een uitbeelding van Cyparissus door het verlangen naar zijn sublieme oermoment. Het eenmalige seksuele experiment met Joey groeit uit tot een ideaalbeeld. De verloren jeugd en onschuld worden de kern van Davids obsessies en neuroses. Giovanni wordt een Christusfiguur, die evenals Danie Steenkamp uit *Die uur van die engel* voortleeft in, en door de gracieuze dood in kunst.

De drijfveer achter de verhouding tussen Shunsuké en Yuichi uit *Forbidden colors*, is niets anders dan het verlangen van de kunstenaar naar het onschendbare en onsterfelijke standbeeld van de esthetische jeugd. De obsessie van Aschenbach voor Tadzio roept de obsessie van Shunsuké in de herinnering. De beschrijving van Yuichi, een Ganymedes, is evengoed de beschrijving van Tadzio, de Cyparissus die het prometische, sublieme en goddelijke streven van de kunstenaar verbeeldt:

It was an amazingly beautiful young man. His body surpassed the sculptures of ancient Greece. It was like Apollo molded in bronze by an artist of the Peloponnesus school. It overflowed with gentle beauty and carried such a noble column of a neck, such gently sloping shoulders, such a softly broad chest, such elegantly rounded wrists, such a rapidly tapering tightly filled trunk, such legs, stoutly filled like a heroic sword. [...] Quick, narrow eyebrows; deep, sad eyes; rather thick,

fresh lips - these made up the design of his extraordinary profile. [...]
 "That's it! Those are the beautiful features of the wolf!" (p. 25, 26)

Niet alleen komt de schoonheid in beide teksten letterlijk voort uit het primordiale - zowel in *De dood in Venetië* als in *Forbidden colors* uitgebeeld door de oceaan - de esthetische schoonheid van de jongeman is *intrinsiek* tragisch. We zijn getuige van de geboorte van de jonge god door de ogen van de machteloze kunstenaar.

Rilke streeft naar het ideaal van het sublieme en onsterfelijke gedicht. De roeping zelf is heilig. Zijn kunst wordt mystiek door het samensmelten van het triviale met het apollinische. De oude vrouw in *Raka* maakt van Koki een onsterfelijk kunstwerk dat zich in het collectieve en primordiale geheugen van de stam nestelt. Ze doet dit in het lied: Koki wordt artificieel, moedig, dapper en edel, maar de inherente en sublieme waarheid áchter Koki, is de tragiek van de dood. Pas in de kunst wordt het verlangen naar onsterfelijkheid en ongenaakbaarheid beantwoord. Hetzelfde geldt voor de figuur van Ignacio Sánchez Mejías in het gedicht van Lorca. Alleen in kunst wordt de offerdood van de stierenvechter zinvol, en het is de taak van Lorca om vorm te geven aan de primordiale kern. De dichter verklaart: "No one knows you. No one. But I sing you - / sing your profile and your grace, for later on."

Het gedicht "Florentijns jongensportret" van Martinus Nijhoff is een ode aan het ongenaakbare en sublieme ideaal. De jongen is niet alleen een Narcissus, hij is meer: hij verbeeldt in de gestalte van Cyparissus de noodzaak van kunst, en de tragische eenzaamheid van zijn sublieme wezen. In "James Byron Dean" maakt Cyparissus door zijn isolement de mens bewust van de vergankelijkheid van het aardse en het schone. Ook de dood van James Dean is een offerdood. De eeuwige jeugd uit angst voor de dood is deel van Dorian Gray, Lord Henry en Basil Hallward. De uiterst narcistische Jaromil verlangt naar de onaantastbare en sublieme status van De Kunstenaar. Xaver is zijn persoonlijke en onbereikbare droombeeld, zijn eigen kinderlijke voorstelling van Cyparissus. Voor Charles Ducal is de offerdood niets minder dan een noodzaak: zonder dit offer zal het kunstwerk nooit boven de maker uitstijgen, de dichter zal de sleutel naar onsterfelijkheid verliezen.

Henry van Eeden, Jorik, en Freddy McTavish bereiken hun sublieme en hermafroditische heelheid niet alleen in de letterlijke of symbolische dood van het Ik: zij bereiken die doodloze heelheid enkel in de *kunst*, in de mystieke en ongreepbare creatieve kern. Zonder de kunst is het ideaal niet zegbaar en niet realistisch. Alleen het kunstwerk dat ontspruit aan de primordiale creatieve kern is in staat om door middel van het archetype, het onbewuste verlangen van de geest uit te beelden.

Cyparissus legt als overkoepelend archetype voor de jongeman, het primordiale verlangen van elke kunstenaar naar een esthetische onsterfelijkheid bloot. Het cyparistische enigma is een vervloeiing van dood en leven, maar niet toonbaar: het bestaat enkel in de *ervaring*, de ervaring die door kunst wordt belichaamd.

Literatuur is in de kern primordiaal; ze is het antwoord op een ongestelde vraag, een onformuleerbaar verlangen. De gestalte van de jongeman verbeeldt de verschillende stadia van de worsteling van de kunstenaar met de engel, het goddelijke. In Cyparissus vindt de archetypische jongeman een geschikt overkoepelend symbool: zuiver, ongenaakbaar, abstract en subliem.

- Achterberg, A.: *Verzamelde gedichten*. Amsterdam 1967.
- Amis, K.: *The pleasure of poetry. From his Daily Mirror column*. 1990. Cassel Publishers Limited.
- Ashbery, J.: *Selected poems*. Londen 1994.
- Aucamp, H.: "Vir vier stemme". In: Hennie Aucamp, *In een kraal. 'n Keuse uit die prosa van Hennie Aucamp saamgestel en ingelei deur Elize Botha*. Derde uitgawe, eerste dr. Kaapstad 1990.
- Baldwin, J.: *Giovanni's room*. 1990. Penguin Books.
- Barera, A.: *Lorca. The poet and his people*. Londen 1944.
- Bloom, H.: *The anxiety of influence. A theory of poetry*. Londen-New York 1975.
- Breytenbach, B.: *Het huis van de dove*. Amsterdam 1976.
- Breytenbach, B.: *'n Seisoen in die paradys*. Johannesburg 1976.
- Breytenbach, B.: *(yke): die vierde bundel van die ongedanse dans*. Johannesburg 1983.
- Butler, G.: *Collected poems*. Kaapstad 1999.
- Capelleveen, P.: "De lieflijke macht. Over het gedicht *Capriccio* van Gerrit Komrij". In: *Maatstaf* 11/12 (1995).
- Cele, T.T.: "Qualities of King Shaka as portrayed in Zulu oral testimony and in *izibongo*". In: *Litnet*, <http://www.mweb.co.za/litnet/seminarroom/shaka.asp>.
- Cloete, T.T.: *Joernaal van Jorik*. (Blokboek 11). Kaapstad-Pretoria. 1968.
- Coninck, H. de (samenst.): *De 100 beste gedichten van 1996 gekozen door Herman de Coninck*. Tweede dr. Amsterdam-Antwerpen 1997.
- Ducal, C.: "De cultus van de tekst". In: *Dietsche Warande & Belfort* 1 (1993), pp. 87-93.
- Ducal, C.: "De gebarsten hertogelijke spiegel". In: *Poëziekrant* 2 (1999), pp. 35-40.
- Ducal, C.: *Moedertaal*. Tweede dr. Amsterdam-Antwerpen 1995.
- Eliot, T.S.: *The complete poems and plays of T. S. Eliot*. Londen 1969.
- Feder, L.: *Ancient myth in modern poetry*. New Jersey 1971.
- Finnegan, R. (ed.): *The penguin book of oral poetry*. Londen 1982.
- Galloway, F.: *Breyten Breytenbach as openbare figuur*. Pretoria 1990.
- Goedegebuure, J.: *De Schrift herschreven. De bijbel in de moderne literatuur*. Eerste dr. derde oplage. Amsterdam 1993.
- Gorp, H. van e.a.: *Lexicon van literaire termen*. Vierde, volledig herziene dr. Groningen-Leuven 1991.
- Grant, M. en J. Hazel: *Who's who in classical mythology*. Londen 1993.
- Graves, R.: *Griekse mythen*. Derde dr. Houten 1993.
- Grimal, P.: *The Penguin dictionary of classical mythology*. Londen 1991.
- Grobbelaar, M.: *Hennie Aucamp as dekadent. 'n Monografie gepubliseer by geleentheid van die skrywer se segetigste verjaardag op 20 Januari 1994*. Kaapstad 1994.
- Grové, A.P.: *Raka*. (Blokboek 7). Kaapstad-Pretoria 1966.
- Guirand, F. (red.): *New Larousse encyclopedia of mythology*. Nieuwe editie, 16th druk. Londen-New York-Sydney-Toronto 1982.
- Heaney, S.: *Opened ground. Poems 1966 - 1996*. Londen 1998.

- Heerden, E. van: *Anderkant besit*. Kaapstad 1966.
- Heerden, E. van: *Op die mespunt. 'n Keur uit die gedigte van Ernst van Heerden*. Kaapstad 1963.
- Hughes, T.: *Tales from Ovid*. Londen 1997.
- Eybers, E.: *Versamelde gedigte*. Kaapstad 1995.
- Johl, J.: *Leroux-ABC*. Krugersdorp 1986.
- Jonker, I.: *Versamelde werke*. Derde, herziene uitgave. Kaapstad 1994.
- Jung, C.G.: *Archetypen. Over menselijke drijfveren, reacties en religieuze belevingen*. Derde dr. Wassenaar 1975.
- Jung, C.G.: *Het ik en het onbewuste*. Vijfde dr. Wassenaar 1974.
- Kannemeyer, J.C.: *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 1*. Tweede, herziene en bijgewerkte uitgave. Pretoria-Kaapstad 1984.
- Kannemeyer, J.C.: *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur 2*. Pretoria-Kaapstad-Johannesburg 1983.
- Kellendonk, F.: "Zondags ontberen". In: *De Revisor* 5/6 (1998), pp. 28-39.
- Komrij, G.: "Trou moet blycken". In: *NRC Handelsblad* 18-3-1999.
- Komrij, G.: *Alle gedichten tot gisteren*. Amsterdam 1994.
- Krog, A.: "Afrikaans presteer in Afrika-literatuur". In: *Rapport* 16 maart 2002.
- Krog, A.: *Eerste gedigte*. Kaapstad 1984.
- Kundera, M.: *Het leven is elders*. Vierde herziene dr. Baarn 1993.
- Lange, J. de: *Akwarelle van die dors*. Kaapstad 1982.
- Lange, J. de: *Nagsweet*. Johannesburg 1991.
- Lange, J. de: *Snel grys fantoom*. Kaapstad 1986.
- Lange, J. de: *Waterwoestyn*. Kaapstad 1984.
- Leroux, E.: *Die Silberstein-trilogie*. Kaapstad-Pretoria 1989.
- Lorca, F.G.: *Collected poems*. New York 1991.
- Louw, N.P. van: *Versamelde gedigte*. Kaapstad 1981.
- Malan, C. (red.): *Die oog van die son. Beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux byeengebring deur Charles Malan*. Pretoria-Kaapstad-Johannesburg 1982.
- Malan, C.: *Misterie van die alchemis. 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*. Pretoria-Kaapstad 1978.
- Mann, T.: *De dood in Venetië*. Den Haag 1971.
- Misurella, F.: *Understanding Milan Kundera: public events, private affairs*. Columbia, S.C. 1993.
- Mishima, Y.: *Forbidden colors*. New York 1970.
- Mofolo, T.: *Chaka*. Londen 1981.
- Morgan, E.: *Collected translations*. Manchester 1996.
- Nijhoff, M.: *Verzameld werk I*. Den Haag 1954.
- Okunoren, S.: *A gift to the troubled tribe*. Ibadan 1991.
- Olivier, G.: "N.P. van Wyk Louw (1906-1970)". In: H.P. van Coller (red.), *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*. Pretoria 1998, pp. 615-635.
- Opperman, D.J.: *Die galeie van Jorik*. Kaapstad 1979.
- Opperman, D.J.: *Versamelde poësie*. Kaapstad-Pretoria 1987.
- Ovidius: *Metamorphosen*. Vertaald door M. d'Hane-Scheltema. Vierde dr. Amsterdam 1997.
- Owen, W.: *The collected poems of Wilfred Owen*. Londen 1964.

- Paglia, C.: *Het seksuele masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving*. Amsterdam 1992.
- Rilke, R.M.: *Later poems*. Londen 1938.
- Rilke, R.M.: *Letters to a young poet*. Novato 2000. New World Library.
- Rilke, R.M.: *Poems*. New York 1943.
- Rilke, R.M.: *Sämtliche Werke. Erster Band*. Wiesbaden 1955.
- Rilke, R.M.: *Selected poems*. New York 1986.
- Rilke, R.M.: *Werke in drei Bänden. Zweiter Band*. Ingeleid door B. Allemann. Frankfurt 1966.
- Room, A.: *Room's classical dictionary. The origins of the names of characters in classical mythology*. Londen 1983.
- Schoeman, K.: *Die uur van die engel*. Kaapstad 1995.
- Schwartz-Salant, N.: *Narcissism and character transformation. The psychology of narcissistic character disorders*. Toronto 1982.
- Smyrnaeus, Q.: "The Fall of Troy. Book VIII. How Hercules' Grandson perished in fight with the Son of Achilles". In: *The Online Medieval and Classical Library*,
<http://sunsite.berkeley.edu/OMACL/Troy/book8.html>, regel, 462-485.
- Snoek, P.: *Gedichten, 1954-1970*. Amsterdam-Brussel 1972.
- Stevens, W.: *The collected poems of Wallace Stevens*. New York 1990.
- Steyn, J.C.: *Van Wyk Louw. 'n Lewensverhaal. Deel I*. Kaapstad 1998.
- Taylor, S.: *Shaka's children. A history of the Zulu people*. Londen 1995.
- Viljoen, H.: "Breyten Breytenbach (1939 -) alias Panus, alias Don Espejuelo, alias Bangai Bird, alias Kamiljoen". In: H.P. van Coller (red.), *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Deel 1*. Pretoria 1998, pp. 274-293.
- Warren, H. (samenst.): *Spiegel van de moderne Nederlandse poëzie samengesteld door Hans Warren*. Zesde, geheel herziene en uitgebreide editie, tweede druk. Amsterdam-Leuven 1992.
- Wenseleers, L.: *Het wonderbaarlijke lichaam. Martinus Nijhoff en de moderne westerse poëzie*. Daamen 1966.
- Woods, G.: *Articulate flesh. Male homo-eroticism and modern poetry*. New Haven-Londen 1987.
- Wilde, O.: *The picture of Dorian Gray*. 1992. Wordsworth Editions Limited.

Afbeelding op de voorkant:
"Jeune Homme Nu Assis au Bord de la Mer" 1836
 Hippolyte Flandrin (1809 - 1864)
(oil on canvas 98 x 124 cm)
 Musée du Louvre, Paris